GIULIO BERTONI

Studi su vecchie e nuove poesie e prose d'amore e di romanzi

MODENA :: Editore Cav. Umberto Orlandini
Fotografia P. Orlandini e Figli :: 1921

GIULIO BERTONI

Studi su vecchie e nuove poesie e prose d'amore e di romanzi

MODENA
Editore Cav. UMBERTO ORLANDINI
(Fotografia P. Orlandini e Figli)

1921.

GIULIO BERTONI

Studi su vecchie e nuove poesie e prose d'amore e di romanzi

MODENA :: Editore Cav. Umberto Orlandini
Fotografia P. Orlandini e Figli :: 1921

GIULIO BERTONI

Studi su vecchie e nuove poesie e prose d'amore e di romanzi

MODENA
Editore Cav. Umberto Orlandini
(Fotografia P. Orlandini e Figli)

1921.

PREFAZIONE

Questo volume viene a far sèguito alle mie " Poesie, leggende, costumanze del medio evo ,, (Modena, 1917), alle quali i lettori studiosi hanno fatto un' accoglienza, quale non avrei ardito sperare.

Mi ripromettevo allora, se il favore del pubblico non mi fosse venuto a mancare, di raccogliere altri miei saggi editi e inediti e di ordinarli in modo da far sempre meglio risaltare il concetto informatore della mia attività e l' intento che mi aveva condotto a pensarli e a scriverli. Si compie ora il mio voto e meglio si compirà in progresso di tempo, se potrò, come spero, offrire una terza serie di studi o di saggi filologici.

La concezione della filologia romanza, che vado propugnando con la mia modesta opera, e che mi sforzo di far valere, poggia su questi fondamenti: 1) *che questa disciplina non si svolga astrattamente, ma si muova in concreto nella luce d' una*

categoria filologica, per la quale in ognuno dei suoi serî cultori viene essa ad assumere una forma particolare o personale, diversa da studioso a studioso, ma fondamentalmente unica. Il che significa che vi sono tante filologie romanze quanti sono i cultori di filologia romanza, ma che nella sua unità questa materia esiste da quando, per forza del progresso storico, si è costituita la suddetta categoria, quasi un altro occhio fra quelli infiniti dello spirito: 2) che essa disciplina sorga e si sviluppi col suo proprio metodo intrinseco, il quale si risolve, a ben guardare, in un grado superiore o perfetto di conoscenza, per cui il fatto spirituale, che si prende a studiare, si identifichi con noi medesimi. Il che vuol dire che il " metodo ,, non è qualcosa di astratto, non è un modello che si trovi al di fuori dell' oggetto stesso dei nostri studi. Il metodo vero sta in questo oggetto e insieme, per sintesi inscindibile, in ciascuno studioso, in ciascun filologo, più o meno disciplinato e acuto, più o meno preparato a risolvere in se stesso i fatti che si dà ad esaminare. Chi " conosce ,,, possiede già un " metodo ,, concreto, il metodo vero, e non ha bisogno di cercare il metodo astratto, quest' araba fenice, che è un parto dell' intelletto o una creazione naturalistica, della cui esistenza ha bisogno, invece, chi si tien pago a " sapere ,,, non a " conoscere ,,; 3) che per ogni argomento di studio, cioè per ogni fatto spirituale, occorra per conseguenza un metodo diverso e che questa molteplicità si riduca a unità fondamentale

nella vera e propria " *conoscenza* ,, ; 4) *che ciò che comunemente o volgarmente si dice* " *metodo filologico* ,, *altro in fondo non sia che incitamento o consiglio a coscienziosità, a probità, a disciplina, ma non sia punto un mezzo reale di conoscenza;* 5) *che il filologo abbia il diritto, in quanto* " *filologo* ,,, *di occuparsi di tutti gli argomenti che rientrino nella sua concezione personale, anche dei più disparati, qualora egli dimostri che in essi è congenito il* " *punto di vista* ,, *filologico, ch' egli deve scoprire e mettere in piena luce. Così, la filologia diviene un modo di essere della nostra mente e quasi una maniera di vivere;* 6) *che siano da unificarsi lingue e letterature e non si possa indagare le une, prescindendo del tutto dalle altre, quando si voglia fare della vera filologia razionale o storica; poichè questa astratta partizione di lingue e lettere è ammissibile soltanto nell' ambito della filologia naturalistica nettamente separabile dall' altra idealistica. L' una e l' altra hanno le loro intrinseche ragioni di essere, ma compiono funzioni diverse, avendo ognuna diverse esigenze* [1]).

Alcuni dei saggi, che si stampano in questo libro, furono scritti mentre da più parti mi si invitava a moderare un' attività che parve ad alcuni disperdersi in troppo disparati argomenti, mentr' essa si svolgeva, a mio giudizio, armonicamente, se non felicemente, intorno a un pensiero in me chiaro,

---

[1]) Cfr. *Archivum romanicum*, IV, 1-20.

sebbene in via di svolgimento. Spesse volte mi sono andato chiedendo se dovessi, o no, ascoltare questi giudizi benevoli, queste amiche voci, che mi tenevano molto incerto e sospeso. Ma la mia coscienza vinceva ogni volta le mie esitazioni e mi persuadeva a continuare sulla via tracciata, pur tenendo conto dei suggerimenti, non di rado autorevoli, nella misura che comportavano il mio temperamento, che non ho mai voluto mortificare, e il mio criterio, dal quale non ho mai voluto prescindere.

Molti anni sono trascorsi. Oggi (dirò con una franchezza, che mi vergognerei se fosse considerata quale stolta presunzione) oggi sento, in cuor mio, di non dover rimpiangere di aver tenuta fede a me stesso.

Modena, nella state del 1920.

G. B.

Il « ritmo delle scolte modenesi » e le così dette « albe ».

« O tu, qui servas — armis ista moenia, — Noli dormire, moneo, — sed vigila! » Così comincia, come tutti sanno, il celeberrimo *ritmo delle scolte modenesi*.

Il codice, che lo conserva, è custodito nell'Archivio della Cattedrale di Modena, ove porta la segnatura O. I. N. 4. Sul dorso si legge: *Isidori Mercator, Decretal. Collectio Saec. IX*. Il ms., che contiene infatti la prima parte, incompleta, delle Decretali pseudo-isidoriane servì di base all'edizione dello Hinschius, che si limitò tuttavia a darne una troppo succinta notizia [1]). Già un secolo prima, ne aveva parlato con alquanta larghezza F. A. Zaccaria [2]); ne toccarono in seguito il

---

[1]) Hinschius, *Decretales Pseudo-isidorianae*, Lipsiae, 1863, pp. xix-xx. Cfr. anche *Zeitschrift f. Rechtsgesch.*, II, p. 645.

[2]) F. A. Zaccaria, *Biblioteca ant. e moderna di storia letteraria*, II, Pesaro, 1767, pp. 399 e 778.

Merkel [1]), il Dümmler [2]), il Traube [3]). Infine, debbonsi a F. Patetta alcuni nuovi appunti sul nostro manoscritto, comunicati in una breve monografia intorno a qualche iscrizione della regione modenese [4]).

***

Una sola parte del codice — quella che ne costituisce gli ultimi quattro fogli (cioè l'ultimo duerno) — richiede la nostra attenzione. Fra i vari testi preziosi, ch'essa contiene, spetta appunto il primo posto al carme delle scolte, dovuto, salvo le aggiunte di cui discorreremo, a una sola mano che ha scritto altresì nel f. 1r [5]) un'epistola, assai nota, di Leodoino per la collazione della pieve di Rubbiano [6]) e un brano della terza parte

---

[1]) *Neues Archiv f. ältere d. Geschichtskunde,* I (1876), p. 572.

[2]) *Neues Archiv* cit., IV (1879), p. 559.

[3]) Mon. Germ. Hist., *Poëtae lat. aevi carolini,* III, Berolini, 1896, p. 554.

[4]) *Note sopra alcune iscrizioni medievali della regione modenese e sopra i « Carmina mutinensia »,* in Atti e Mem. d. R. Acc. di Modena, 1906, p. 57 sgg. dell' estratto.

[5]) Il cod. non ha le carte numerate: io qui numero l' ultimo duerno per maggior chiarezza.

[6]) Tiraboschi, *Cod. dipl. moden.* in App. alle *Mem. stor. mod.*, I, 1793, p. 52. Il documento, interessante anche per la storia degli studi (« in clericis congregandis, in scola habenda et in pueris edocendis », ecc.) è datato dal Tira-

del pseudo Isidoro e nel « verso » i *Versus Romae* e poi (f. 2r) secondo il Merkel (p. 572) i *Versus de cavenda Venere et vino*[1]). Il carme delle scolte occupa il f. 1v, e poichè l'inchiostro, oltre che la mano, è quello medesimo dell'epistola di Leodoino degli anni 881-882, è chiaro che il nostro celebre componimento non fu trascritto nel codice capitolare prima di queste date. Può sorridere l'ipotesi che la trascrizione del carme e della lettera sia appunto di questi anni[2]); ma non dimentichiamo che l'« epistula Leudoini » è una copia e che non abbiamo nessun argomento per escludere ch'essa possa essere stata trascritta nel ms. parecchi anni dopo. Comunque, la scrittura ci porta anch'essa allo scorcio del sec. IX, dal quale non abbiamo, come vedremo, nessuna ragione di staccarci.

Il carme ha però aggiunte e correzioni d'altre mani, che importa rilevare con qualche minuzia, per raccogliere qui tutti quei criteri esterni che possano giovare all'esame interno del testo. Comincio dalle aggiunte. La prima è costituita di sei

---

boschi « circa an. 880 ». Essendo indicata l'indizione (quintadecima), possiamo fissarne con maggior precisione la cronologia (882).

[1]) Questi *versus de cavenda* etc. non v'ha dubbio, per me, che siano d'altra mano. A prima vista, ci si accorge che l'inchiostro è diverso, e poi il carattere non ha l'inclinazione di quello del ritmo delle scolte.

[2]) PATETTA, *Nota sopra alcune iscrizioni medievali*, cit., p. 63.

versi che si leggono parte tra i righi e parte sotto il componimento, con un segno di chiamata, e che sono modellati sopra un passo di Tito Livio, V, 47: « anseres non fefellere, quibus sacris in summa « inopia cibi tamen abstinebatur, quae res saluti « fuit; namque clangore eorum alarumque crepitu « excitus M. Manlius, qui triennio ante consul « fuerat, vir bello egregius, armis arreptis, simul « ad arma ceteros ciens vadit et, dum ceteri tre- « pidant, gallum, qui iam in summo constiterat, « umbone ictum deturbat » [1]).

La seconda e la terza risultano di due preghiere a San Geminiano, che si leggono due fogli dopo il carme (f. 4r) e sono munite d'un segno di richiamo che rimanda a un verso dello stesso carme: « Defendens ea — tua forti lancea », dopo il quale troviamo col medesimo segno di rinvio la seguente nota: *Req*[*uire*] *post duo folia.* La seconda preghiera, preceduta dalle parole: « et hoc melius », è un rimaneggiamento — un cattivo rimaneggiamento — della prima, che nella pagina del ms. le sta sopra, ed è scritta da altra mano.

Quanto alle correzioni, dirò che quella stessa mano, che ha aggiunti i citati sei versi ispirati da Livio, ha anche corretto in un luogo il carme, in più luoghi i *Versus Romae*, e ha scritto nella

1) Cfr. Traube, *Poëtae Carol.*, cit., p. 704.

parte superiore del f. 4r, sopra le due preghiere a S. Geminiano, l'epigrafe seguente:

Dum premeret patriam rabies miserabilis istam
Nec non et omnigenum populatio maxima rerum:
Leudoinus sancta Motinensi praesul in aula
His tumulum portis et erectis aggere vallis
5 Firmavit positis circum latitantibus armis,
Non contra dominos erectus corda serenos,
Sed cives proprios cupiens defendere tectos [1]).

Abbiamo così distinte tre mani affaccendate intorno al testo del carme, quale è dato dal ms. modenese. Aggiungeremo che la meno antica è quella che ha corretto il carme e scritto nei margini i sei versi di contenuto liviano, perchè l'epigrafe di Leodoino dello stesso inchiostro trovasi scritta in poco spazio sopra le due preghiere con i due ultimi versi su una linea sola per mancanza di spazio nel foglio [2]). Poichè le preghiere saranno state ispirate, com'è comune consenso, dalla discesa degli Ungheri dell'a. 900, per la quale il pensiero ricorreva al santo liberatore di Modena dalle orde degli Unni [3]); pos-

---

[1]) Tra linea e linea si hanno alcune proposte di correzioni o interpretazioni: v. 4 *vallis*] *uel fossis;* v. 6 *erectus*] *inflatus uel tumefactus;* v. 7 *ciues*] *uel famulos.*

[2]) PATETTA, *Note sopra alcune iscrizioni medievali*, cit., p. 66.

[3]) L'imminente pericolo degli Ungheri costituisce anzi la ragione delle preghiere: « Ab Ungerorum nos defendas iaculis ». Il Tiraboschi, che considera per errore queste

siamo arrivare a questa conclusione: che il carme fu ritoccato e l'epigrafe fu copiata non prima dell'a. 900. La trascrizione del carme deve dunque necessariamente cadere, per le cose sin qui discorse, tra l' 881 o 882, data dell'epistola di Leodoino, e il 900, data delle due preghiere a S. Geminiano.

Venendo poi all'esame particolareggiato del carme, gioverà fermarci dapprima intorno al genere di versi e di strofe, in cui è dettato. Per i versi, non ho nulla da aggiungere a ciò che ne ha detto il Meyer [1]): si tratta di trimetri giambici ritmici [2]), assai comunemente usati in

---

preghiere come un ritmo indipendente dal nostro, dice (*Mem. stor.* cit., I, 67): « L'anno 899.... gli Ungheri scesi « nel mese d'Agosto in Italia, e incontratisi presso la Brenta « nelle truppe, che loro oppose il re Berengario, le volsero « in fuga, e quindi entrati nella Lombardia, e correndola « furiosamente, giunsero al monastero di Nonantola, ove « uccisero quanti monaci caddero nelle lor mani, diedero il « monastero e la sua biblioteca alle fiamme e tutti deva« starono quei contorni ».

[1]) W. Meyer, *Der Ludus de Antichristo und Bemerkungen über die lateinischen Rythmen des XI Jahrhunderts*, in *Sitzungsberichte der philos-philol.-historischen Classe der k. Akad. der Wiss. zu München*, 1882, p. 87. Quest'articolo fu poi ristampato dal Meyer nelle *Gesammelte Abhandlungen zur mitellateinischen Rythmik*, B. 1, Berlin, 1905. Del nostro carme si discorre a pp. 210 e 212.

[2]) Lo schema è: 5 — ◡ + 7 ◡ —, su cui si veda lo stesso Meyer, *Gesamm. Abhandl.* cit. p. 181. Abbiamo un verso, in cui il secondo emistichio è 7 — ◡: « aderata ut dea, » come,

quei tempi [1]), terminanti tutti in *-a*, salvo alcuni versi che mostreremo essere interpolati.

Per le strofe, ho alcune cose da notare.

Il Traube ha diviso il carme in sei strofe di sei versi ciascuna [2]), a ciò indotto, senza dubbio, da due ragioni: la notazione musicale abbraccia appunto nel codice i primi sei versi, e d'altro canto, i versi aggiunti tra i righi e nel margine sono in numero di sei [3]). In verità, la prima di queste due ragioni perde un poco del suo valore dopo le osservazioni di A. Restori [4]), il quale ha avvertito che la formula melodica comprende due

---

ad es. nella poesia, che ha il medesimo schema, di Paolino « De Herico duce » edita in *Poëtae Carolini* (M. G. H.) I, 131, str. IV, v. 4 « amici dulcis | *ob amorem qui fuit* e str. X, v. 2: clipeo fracto | *cruentata romphea* ».

[1]) Gli altri esempi di trimetri giambici ritmici sono raccolti in MEYER, *Gesamm. Abhandl.*, cit., pp. 209-212. Ricordo, fra tutti, il « Carmen de Synodo ticinensi (c. 689) » perchè in esso leggiamo di re Cuniberto: « semidiruta nuncupata Motina — Urbe pristino decore restituit ». Questi versi sono stati troppo spesso dimenticati dai cultori di storia modenese. Il « carmen » è edito dal Bethmann *Script. rerum longob.*, (M. G. H.), p. 189.

[2]) Il Traube ha realmente diviso in sei strofe il componimento, e sarà certo per una svista ch'egli parla nel *Neues Archiv*, cit, XXVII, 233 d'una sua « Zergliederung » in « *fünf* Strophen zu sechs Versen ».

[3]) I sei versi aggiunti hanno nella nostra edizione il n.° IV.

[4]) *Il canto dei soldati di Modena*, in *Rivista musicale italiana*, VI (1899), p. 742 sgg.

soli versi [1]); ma la seconda persiste pur sempre con la sua forza, poichè mi par chiaro che l'aggiunta dei sei versi, dipendenti direttamente da Livio, è stata fatta da taluno che volle attenersi all'originale quanto alla struttura della strofe, ma non osservò che l'ultima parola d'ogni verso doveva finire in *-a*.

L'interpolazione venne così a guastare l'omoteleutia e anche la simmetria del componimento, perchè quattro dei versi aggiunti finiscono in *-us* e *-um* [2]).

Ma v'ha di più; chi studi il testo del carme nota che questa omoteleutia in *-a* pare contradetta anche in un altro caso da due versi *-is* (Tu murus

---

[1]) Bisognerà però aggiungere che questa osservazione non basta a rigettare la partizione del Traube, perchè la formula melodica può essere ripetuta nella strofa. — Aggiungerò che la notazione musicale abbraccia tutta la prima strofe di 6 versi anche nel celebre carme « O Roma nobilis » ms. (Vatic. 3227). Cfr. TRAUBE, *O Roma nobilis. — Philologische Untersuchung aus dem Mittelalter*, München, 1891, p. 4.

[2]) Il MEYER, *Gesammelte Abhandlungen* cit. I. p. 213 s'è limitato a scrivere circa le strofe del nostro testo: « Die Melodie gibt zweizeilige, der Sinn sechszeilige Gruppen ». Altrove (p. 210) considera il componimento tra quelli scritti in istrofe di due versi. Il DÜMMLER, *Neues Archiv.*, IV, p. 559 parla di un « refrain », che dovrebbe essere costituito dei due ultimi versi, ch'egli pure ritiene col Traube imitati da un Celeuma riportato dal PEIPER, *Rhein. Mus. für Philol.* IV, XXXII, p. 523. Questa imitazione notata per primo dal Peiper è, secondo me, contestabilissima. Del resto, nel nostro carme non abbiamo il « refrain ».

tuis sis inexpugnabilis, Sis inimicis hostis tu terribilis), donde il sospetto che anch'essi siano interpolati. Questo sospetto s'è presentato al Traube[1]), per dir vero, ma si capisce ch'egli non siasi deciso a espellerli dalla sua edizione, perchè gli sono parsi indispensabili alla partizione del carme in istrofe di sei versi ciascuna.

Or bene, qui mi sia lecito fare un passo innanzi e ricercare se veramente questi due versi abbian fatto parte della redazione originale. Prima di tutto, dovrò notare che, a parer mio, il nostro ritmo nasconde un'altra interpolazione anteriore alla sua stessa stesura sul manoscritto modenese e quindi difficilmente riconoscibile. Essa risulta, credo, di quattro versi e cade, come sempre, in una strofa che non presenta la compattezza delle altre, e lascia trasparire, più o meno, le commettiture. La strofa è la seguente:

Sancta Maria	mater Christi splendida
Haec cum Iohanne	teothocos impetra,
Quorum hic sancta	venerantur pignora
Et quibus ista	sunt sacrata moenia[2]).
Quo duce, vitrix	est in bello dextera
Et sine ipso	nihil valent iacula.

Intanto, quell'*haec* del v. 2 non si sa bene a che si riferisca. Certamente, bisogna riportarlo alle cose menzionate sopra (*Tu cinge,* ecc.; *defen-*

---

[1]) *Neues Archiv,* cit., XXVII, p. 233.

[2]) Ms. *numina.* Muratori: *moenia;* Traube: *limina.*

dens ea, ecc.), ma ognuno avverte un trapasso, sia pur lieve, di costruzione e di pensiero. Oltre a ciò, si noti che i vv. 3-4 sono come una parentesi, dopo la quale segue un « quo duce » che deve riattaccarsi — richiamo particolarmente su questo punto l'attenzione del lettore — a « Christe » della strofa che va inanzi. E non parlerò di quel *numina* del ms. (v. 4), che non saprei se cambiare in *moenia* col Muratori o in *limina* col Traube [1]).

Ammettendo invece che i due versi:

Quo duce, vitrix est in bello dextera
Et sine ipso nihil valent iacula

abbiano costituito la fine della strofa precedente e che gli altri quattro siano un'aggiunta al carme, noi risolviamo parecchie delle difficoltà che ci tengono sospesi. Anzi tutto, il *Quo duce* seguirebbe immediatamente a « Christe » a cui realmente si riferisce; e poi la divisione in gruppi esastici (già proposta dal Traube e richiesta, secondo il Meyer, dal senso) non sarebbe turbata, perchè

---

[1]) Mi viene anche il sospetto che non si abbia altro che una trasposizione di termini nel ms. e che si possa leggere:

Quorum hic sancta venerantur numina
Et quibus ista sunt sacrata pignora

ma non mi arrischio nell'edizione del carme, che faccio seguire, ad accogliere questo emendamento. S'io fossi nel vero, quei « sacrata pignora » alluderebbero a voti e a donazioni piuttosto che a reliquie.

anche i due versi in *-is* dovrebbero essere rigettati e considerati come un'interpolazione dovuta a chi, aggiungendo gli altri quattro, non volle guastare la simmetria strofica del componimento. Quest'ultimo verrebbe così ad essere mutilato di una strofa, ma rispettato nella sua partizione in gruppi di sei versi [1]). Ciò non mi pare possa essere effetto del caso. Non tralascierò anche di notare che, in seguito al proposto emandamento, la nuova strofa si aprirebbe con *Te vigilante*... che riprende il precedente . . . . *castra vigilia,* così come accade di *Nos adoremus,* che si collega a *adorata ut dea* [2]). E per ultimo, farò osservare che l'interpolazione si avrebbe appunto laddove cade la successiva aggiunta della preghiera a S. Geminiamo, cioè dopo il verso: *Defendens ea tua forti lancea.* Anche questa coincidenza sarà effetto del caso? Si dirà che sono sottigliezze, ma è dovere raccogliere quanti più indizi si possa,

---

1) Non voglio tralasciare di avvertire che la mia proposta potrebbe essere accolta anche da chi non accettasse la partizione esastica del ritmo, perchè questa non è indispensabile alla congettura qui formulata. L'interpolazione, segnalata già dal senso, si può ammettere, sia che si consideri il componimento divisibile in istrofe di due o di quattro versi, sia che lo si ritenga per intero una tirata monorima.

2) Non mi nascondo però che questo ultimo argomento avrebbe valore vero di dimostrazione, se ogni strofa si riattaccasse per via d'un simile espediente alla strofa che precede. Il che non avviene.

e alla critica è ben lecito talvolta far dei tentativi, salvo poi a rinunziarvi, se la verità si scopra essere diversa da ciò che si è pensato. Siamo in presenza di un componimento, che non ci ha ancora svelati i suoi segreti e che vuole essere martellato in ogni senso perchè si sprigionino alfine dal suo seno alcune scintille di verità. Il fatto che i quattro versi, in cui è parola della Vergine e di S. Giovanni, terminano, come gli altri, in *-a,* deve spiegarci come e perchè essi siano sempre passati per originali, ma non deve tenerci, parmi, troppo sospesi di fronte alle inconseguenze interne, che abbiam messe in luce. Pensiamo altresì che l'aggiunta intera risulterebbe in realtà di sei versi, dei quali due in *-is,* e che qualsiasi interpolatore, guidato dall'armonia del testo e dal proprio orecchio, sarebbe stato portato a comporre dei versi in *-a,* salvo sempre a rinunziarvi facilmente, se non avesse avuto esatta coscienza della rima fissa dell'originale.

E questo, se non mi inganno, è appunto il nostro caso.

* * *

Tolti di mezzo questi quattro versi, nei quali è racchiusa un'allusione evidente a « pignora » cioè a reliquie, conservate in qualche luogo, cinto di mura, se la lezione *moenia* è giusta, il carme acquista un carattere ben diverso e più generale. Si tratterebbe, in altre

parole, di un componimento scritto in origine non sappiamo dove, senza un motivo determinato [1]), e tale da potersi ora, a maggior ragione, accostare a quel genere di poesia che chiamiamo « alba ». Un esempio cospicuo di quest'ultima ci è dato dal testo, così prezioso, del cod. vat. Reg. 1462, *f. 50*ᵛ, scoperto e edito da J. Schmidt [2]). È un'alba del sec. X di tre versi ritmici [3]) con un ritornello che ha affaticato e affaticherà ancora per un pezzo i romanisti. Riporto qui le due prime strofe:

Phebi claro nondum orto jubare
fert Aurora lumen terris tenue;

---

[1]) È noto che i nostri storici s'industriarono tutti di ricercare le ragioni della composizione del carme. Disgraziatamente trassero i loro argomenti dalle allusioni agli Ungheri contenute nelle strofe aggiunte sul ms. modenese. La loro opinione non può perciò valere per tutto il carme. Così, il MURATORI, *Ant. ital.*, III, 709 lo riferì « circiter annum 924, » mentre il TIRABOSCHI, *Mem. stor. Moden.* I, p. 67 pensò all'899 (o meglio 899-900) quando irruppero gli Ungheri dalle Alpi orientali e diedero alle fiamme, come abbiam visto, il monastero di Nonantola, minacciando la città. — Il TRAUBE *Poëtae carol.*, cit., III, 702-6 pensò che il canto fosse inspirato dalla concessione fatta al vescovo Leodoino da Guido da Spoleto di cingere di mura la città (892). Si veda RESTORI, *op. cit.*, pp. 743-745 che non accetta la congettura del Traube. Cfr. anche NOVATI, *Influsso del pensiero lat. sopra la civiltà italiana del medio evo*, Milano, 1899, p. 22, e *Origini*, Milano, Vallardi, pp. 155-157.

[2]) *Zeitschrift f. deutsche Philologie*, XII (1881), 333-341.

[3]) Lo schema è: 4 — ◡ + 7 ◡ —, i versi sono rimati. Per lo schema, cfr. MEYER, *Gesamm. Abhandl.*, cit., I, p. 215.

spiculator pigris clamat: « Surgite! »
L'alba par umet mar atra sol
Poy pas abigil miraclar tenebras.

En incautos ostium insidie
torpentesque gliscunt intercipere;
quos suadet preco clamat (clamans?) surgere:
L'alba par umet mar atra sol
Poy pas abigil miraclar tenebras [1])

Anche qui si parla, benchè in modo tutt' altro che limpido, di « nemici » e delle loro insidie. Febo si leva e lo « spiculator » canta: « surgite » [2]). Segue un « refrain » volgare, che sarà molto verosimilmente provenzale. Anche questo componimento, come il nostro, non può essere popolare: troppe sono le immagini classiche, troppa è la

---

[1]) Non ho toccato il testo del « refrain », sul quale rimando al RAJNA, *Studi di filol. romanza*, II (1887), p. 87, al MONACI, *Rend. della R. Accad. dei Lincei*, luglio 1892, p. 475 e al GORRA, *Miscellanea . . . Ascoli*, 489-521. Qualche nota in DEJEANNE, *Mélanges Chabaneau*, 1907, 77-80. E si veda ora l' ultima ediz. dell' *Altfranz. Uebungsbuch* del FOERSTER e del KOSCHWITZ (in Appendice). Un riuscito facsimile della carta del ms. si trova in MONACI, *Facsimili di antichi manoscritti*, Roma, 1881-92, n. 57.

[2]) Si badi però che vi ha una differenza notevole tra il nostro carme e l'alba vaticana: l' uno si riferisce alla veglia notturna, l'altra unicamente al sorgere del giorno; ma la presenza delle scolte nei due componimenti ci permette questo avvicinamento. Il Rajna, *Studi di filol. rom.*, cit., p. 87 disse a ragione: « come l'una è un' Alba, così l'altro potrebbe intitolarsi Notturno ».

pulitezza della frase e l'eleganza dello stile, perchè non si debba attriburlo alla penna di un dotto conoscitore della poesia latina. Nel nostro carme altresì abbiamo ricordo della presa di Troia, di Ettore, di Sinone e dei famosi vigili animali del Campidoglio, « pro qua virtute » — dice il poeta — l' « avis » capitolina « facta est argentea — Et a Romanis adorata ut Dea ». Non si tratta già di una tradizione popolare, come ha ben visto il Traube [1]), ma di un passo che si riconnette all'Eneide VIII, 665 così commentato da Servio: *in Capitolio in honorem illius anseris, qui Gallorum nuntiarat adventum, positus fuerat anser argenteus.*

È noto che queste « albe » costituivano un genere poetico assai diffuso nel medio evo, ed eran destinate a passar di paese in paese, certo sull'ali del canto, in grazia appunto dell'assenza di allusioni locali. Il motivo predominante era quello della scolta, nunziatrice del giorno, usanza feudale altamente poetica, di cui la lirica, com'è naturale, presto si impadronì, e ne fece diverse applicazioni. C'era poi una circostanza speciale a favorire lo sviluppo di questo genere poetico. Da tempo la Chiesa aveva consacrato l'uso di inni del mattino di maggiore antichità [2]) e perciò

[1]) *Neues Archiv*, cit., XXVII, p. 236.

[2]) A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France* [2] Paris, 1904, p. 74.

spogli di quel carattere feudale, che è un tratto così importante dell'alba. In codesti inni, alcuni dei quali hanno diverse redazioni, dovute appunto alla loro diffusione, il sorgere del giorno è generalmente annunciato dal gallo o dagli uccelli.

La seconda strofa dell'inno *Aeterne rerum conditor* suona: [1])

Praeco diei iam sonat,
Noctis profundae pervigil,
Nocturna lux viantibus,
Ac nocte noctem segregans.

Il « praeco diei » è evidentemente il gallo, che Prudenzio chiama « diei nuntius » e Plinio « vigil nocturnus ».

Altri inni del mattino sono:

Jam surgit hora tertia

e poi:

Splendor paternae gloriae,
De luce lucem proferens,
Lux lucis et fons luminis
Diem dies illuminans [2]).

---

[1]) Sulla storia di questo e degli inni che seguono, si veda Kaiser, *Beiträge zur Geschichte und Erklärung der ältesten Kirchenhymnen* [2], Paderborn, 1881, p. 149 sgg.

[2]) I tre inni citati sono di Aurelio Ambrogio († 397) e i versi riportati sono conformi all'edizione di G. M. Dreves,

E ancora (Aurelio Prudenzio):

> Ales diei nuntius
> Lucem propinquam praecinit

e:

> Lux ecce surgit aurea.

Da ciò risulta un fatto che è del resto naturalissimo: che cioè noi non possiamo considerare l' « alba » come un prodotto letterario a sè, poichè vi si scoprono facilmente rapporti con altri generi affini: o con i canti di Chiesa del mattino, coi quali ha di comune l' invocazione mattutina, o con un genere rappresentato dal nostro ritmo, con cui ha di comune la presenza delle scolte. Può dirsi anzi che l' « alba » risulti sopra tutto della composizione di questi due tratti, ch' ebbe luogo dapprima al di là delle Alpi. Quando in Provenza e in Francia la scolta fu chiamata a rappresentar la sua parte nella poesia, diciam così, cortigiana, l' elemento amoroso, ch'era naturalmente tanta parte della letteratura e della vita, non mancò di prender presto la prevalenza, e si ebbero così le « albe d' amore », nelle quali la povera sentinella annuncia col suo canto agli

---

Lateinische Hymnendichter des Mittelalters (*Analecta hymnica*, L), Leipzig, 1907, pp. 11-12. Forse nel quarto verso del terzo inno si dovrà leggere *dies dierum* con tutti i codici, salvo uno, preferito dal Dreves (cod. trevir., 592, s. X).

amanti l'ora degli addii. Il canto era anche accompagnato da uno strumento e poteva essere di diversa natura [1]).

---

[1]) In un'alba francese, a ragione d'esempio, una scolta mostra desiderio di cantare un «lai» di Biancofiore (BARTSCH, *Atfranz. Chrest.* 201):

> D' un douz lai d' amor
> de Blanchefior,
> compains, vos chanteroie,
> ne fust la poor
> del traitor
> cui je redotteroie

e in un'alba provenzale noi abbiamo una « gaita » che suona il suo « caramel » (BARTSCH, *Chrest. prov.* [6], Marburg, 1903, col. 107):

> Bels dous amics, fassam un joc novel,
> ins el jardi on chanton li auzel,
> tro la gaita toque son caramel.
> Oi, Deus, oi Deus de l'alba! Tant tost ve!

È la situazione che tra le mani dello Shakespeare si trasformerà in un sublime motivo di poesia immortale, dopo essersi dolcemente soffusa di mille sfumature e rallegrata di mille armonie per opera della musa di umili cantori. Togliendoci dall' « alba » e passando all'officio che la scolta venne ad avere nella letteratura, sarebbe grave colpa dimenticare lo squisito scrittore della cantafavola di Aucassin e Nicolette, nella quale la guardia notturna di un castello avverte i due giovani e infelici amanti ch'è tempo ormai di separarsi: « Mescinete o le cuer franc — cors as gent et avenant — le poil blont et reluisant ». SUCHIER, *Aucassin et Nicolette* [5] (trad. Counson), Paderborn, 1903, p. 19.

* * *

L'argomento è, come si vede, pieno di attrattive e il lettore mi scuserà se me ne stacco a malincuore, per esaminare più davvicino i quattro versi interpolati, rivolti a Maria e a S. Giovanni, che sono un tratto locale per entro una poesia priva di qualsiasi carattere di regionalità. È merito del Traube aver collegato questa invocazione a una noticina dell'a. 881, che si rinviene nel margine inferiore di un foglio in altra parte dello stesso manoscritto modenese e che suona: . *VII. kl. aug. per indictionem quartadecimam, feria .IIII. luna XXV posuimus fundamenta in capella quam in tumulo vallis munito fecimus in habrica; in honore sancti salvatoris et sanctae Mariae et sancti Johanni sacranda, tempore domni Karoli tercii imperatoris, anno imperii eius secundo.* Questo rapporto, già istituito dal Traube nell'edizione del carme (p. 704) è stato da lui chiaramente accentuato in un articolo, già citato, nel Neues Archiv,[1]) nel quale, in base appunto alla data della fondazione della cappella, si afferma che il carme fu composto fra l'881

[1]) « Der Zusammenhang kann nicht zufällig sein » dice appunto il Traube, *N. Arch.*, XXVII, p. 234, *n.* 2, alludendo alla nota citata sulla fondazione della cappella.

e il 900. Ci sia permesso qui d'osservare che se la nostra supposizione è giusta e se l'invocazione a Maria e a S. Giovanni è veramente un'interpolazione, queste due date varranno esclusivamente per i quattro versi aggiunti e per gli altri due in *-is,* mentre il componimento originale potrebbe essere anche di molto anteriore.

Sulle traccie del Traube ha camminato evidentemente il Patetta, che ha conosciuto di più (ciò che era sfuggito all'erudito tedesco) l'articoletto dedicato dal Tiraboschi al paese di Verica e ha pensato così, accogliendo l'opinione del grande storico, di identificare l'*habrica* della noticina con il lat. *Abrica, Avrica,* cioè Verica nel modenese [1]), mentre il Traube aveva proposto, per congettura, di leggere *fabrica,* senza però dirci quale significato egli desse a questo vocabolo. Il Patetta si spinge oltre e imagina che l'epigrafe, già ricordata, di Leodoino sia stata composta anch'essa per Verica, o meglio per un castello colà situato; e la ragione della sua opinione va ricercata soltanto nel fatto che nei due documenti è parola di un « tumulo » fortificato [2]).

---

[1]) Tiraboschi, *Dizionario topografico-storico degli stati estensi,* I, Modena, 1824, p. 1-2.

[2]) *In tumulo vallis munito* abbiamo nella noticina riportata sopra e nell'epigrafe (vv. 3-4): *Leudoinus .... His tumulum portis et erectis aggere vallis firmavit.* Si tenga sempre presente che non è detto che l'epigrafe e la noticina siano dello stesso tempo: di questa si sa che è dell'881; di quella

Siamo qui sopra un terreno assai infido per varie ragioni: anzi tutto, non è certo che *habrica* sia Verica, perchè questa designazione potè indicare naturalmente più luoghi, più o meno estesi e più o meno importanti per il passato [1]), o potè anche significare semplicemente « all'aperto », cioè in «aprica [terra]»; poscia perchè l'epigrafe, scritta nel codice non meno di venti anni dopo la fondazione della cappella, parla di fortificazioni, ond'è che la parola « tumulo » veniva ad essere quasi necessaria, essendo naturale che queste si facessero sopra una motta o un monticello, e infine perchè non abbiamo nessuna traccia e nessun ricordo, a quanto pare, di un castello situato in Verica. D'altronde, non è detto che la congettura non possa coglier nel vero. Così come è posta, essa non si presenta ben solida, poichè difetta dell'appoggio di dati sicuri di fatto, e ognun sa che nella mancanza di documenti, che

---

si sa soltanto che fu scritta nel ms. dopo l'anno 900 e si riferisce a un momento disgraziato (*rabies miserabilis*) che può assai bene farsi risalire all'ultimo periodo del sec. IX.

[1]) A ragion d'esempio, non mi pare per nulla al di fuori d'ogni contestazione che quella « curtis una » la quale è chiamata « Abrica » in bolle e diplomi (editi dal MURATORI, *Ant. ital.*, I, 1021; IV, 186; VI, 248), sia realmente Verica. Il TIRABOSCHI, *Storia dell' augusta Badia di S. Silvestro di Nonantola*, II, (1785), p. 492, col. 2 rimane indeciso, benchè nel capitolo su Verica (*Dizion.* cit., p. 1) non ne metta neppure in dubbio l'identificazione.

valgano a darci lume, il miglior partito è quello di astenerci da giudizi recisi [1]).

Questo però credo di poter dire: che, cioè, l'aggiunta dei versi celebranti la Vergine, S. Giovanni e le loro reliquie è un tratto regionale, si riferisca o no a Verica, e ci mostra che il carme fu presto volto alla celebrazione di una Chiesa dedicata alla Vergine e a S. Giovanni. Anche se si ammettesse che quest' aggiunta fosse stata fatta a Modena, non avremmo ragione, in ogni modo, di credere necessariamente modenese il ritmo originale.

Se noi supponiamo col Novati [2]) che il ritmo fosse dovuto alla penna di un chierico vegliante accanto all'arca di S. Geminiano, nell' imminente pericolo degli Ungheri, vien fatto di domandarci: come mai non ha egli invocato la protezione del patrono della città? La cosa era così naturale, che quando il carme giunse a Modena e gli Ungheri minacciosi si accamparono nei dintorni, furono aggiunti presto i versi a S. Geminiano, di cui nessun chierico poteva dimenticare il miracolo attribuitogli di aver salvato la città dagli

[1]) È noto che la Chiesa di Modena, prima che a S. Geminiano, era dedicata a Santa Maria, e pare anche che vi esistesse un altare a S. Giovanni Battista, poichè in un' iscrizione (sec. VIII) trovata di recente sui resti di un altare, nel duomo, si legge: *...tiste Lopicenus licet i* [*ndignus*]. Questo *...tiste* potrebbe essere la finale di *Baptiste*.

[2]) *Origini* cit., p. 156.

Unni. Se ne cantava ancora nelle preci dei disciplinati del sec. XIV [1]), e in un ms. di Laudi dei Battuti, scritto l'a. 1377 (cod. della Congregazione di Carità in Modena, f. 29ᵛ), si legge questa strofa che è la prima di un inno al patrono:

Sam Çumignano, vescovo de Modena,
quanta gratia avisti alora,
quando Atyla sença colpa
la tua çitae volse desfare!

È chiaro dunque che codesto miracolo del Santo dovesse essere presente allo spirito dei chierici del sec. IX-X [2]).

Quanto poi all'affermazione del Traube che il ritmo non sia mai stato cantato da nessuna scolta, — rivolto com'è alle scolte medesime — [3])

---

[1]) L. Maini, *Messaggere di Modena* 9 febbr. 1858.

[2]) Nella celebre giunta alla vita maggiore di S. Gemimiano detta *Descriptio Mutinae* e scritta entro il sec. X e il sec. XII, si legge: « Atque, mirum dictu, sic iam defunctus « ab Ungaris propriam defendit plebiculam, uti quondam « ab Ungarorum rege Attila suam vivus liberaverat eccle- « siam ». Bortolotti, *Antiche vite di S. Geminiano*, Modena, 1886, p. 104. Il Muratori e il Tiraboschi ritengono che la *Descriptio* sia stata scritta circa l'anno 910, ma la loro opinione non è confortata di prove così solide da togliere molti dubbi. Ponendola tra il sec. X e il XII, noi siamo, parmi, molto più nel vero.

[3]) *Neues Archiv*, cit., p. 235: « *Fortis iuventus*, sagt der Dichter, *vestra per muros audiantur carmina*. Et ist also das Modeneser Lied gar nicht ein eigentliches Soldatenlied, sondern, genau gesprochen, die Aufforderung eines zünftigen Dichters an die Soldaten, eines zu singen ».

dirò che essa mi par cogliere nel vero, data la natura dotta del componimento. Ma qui mi si presentano due ipotesi, fra le quali io resto quasi come colui che è « tra due cibi distanti e moventi d'un modo ». Dobbiam credere che fosse intenzion del poeta di porre il ritmo in bocca a uno dei soldati scelti a vegliare, cioè a un « compagnon », per usare la parola delle albe francesi, ovvero dobbiam pensare che questa specie di finzione poetica non abbia sorriso al nostro autore, il quale si sia limitato invece a parlare per suo conto o anche in nome di altri religiosi, che vegliavano con lui? O in altre parole, il verso « hæc vigilantes iubilemus carmina » deve riferirsi alle scolte o ai chierici preganti nelle loro pie assemblee notturne? Scelga chi vuole. Io confesserò che propendo un po' per la prima ipotesi, senza prendere però alcun partito.

Noterò ancora che siamo qui dinanzi a un componimento, senza dubbio, religioso-guerresco, com'è già mostrato dall'invocazione originale a Cristo, nonchè dalle aggiunte posteriori alla Vergine e a S. Giovanni e poscia a S. Geminiano. Anche la Chiesa, come si faceva nei castelli feudali, poneva a guardia sulle torri le « scolte », o con parola di origine franca le « gaite ». E in un documento del 765[1]) si discorre di quest'usanza ecclesiastica che è comparata alle usanze

[1]) Già citato dal Gorra, *op. cit.*, p. 506.

militari. Nei monasteri dovevasi ogni notte « vi-
« gilare et vigilias cum clava invicem notificare.
« Id est is, qui vigilias facit, debet clavae per-
« cussione subinde se vigilare indicare, quod
« etiam nunc faciunt vigiles in berfredis seu
« turribus urbium ». Il grido scambiato dalle *scolte* sulle torri e sugli spalti dei castelli e sulle mura poteva ben essere talvolta quello qui indicato:

. . . . comes[1]), eia, vigila!

Si capisce che questo grido potesse essere ripetuto nella notte e che, come avviene nelle albe, qualche ritornello fosse anche cantato con o senza accompagnamento musicale, ma non si intenderebbe che un ritmo, come questo, pieno di classica dottrina nella sua prima strofa, sonasse davvero sulle labbra delle scolte. Dunque, se anche il poeta avesse parlato in nome d'una di esse, non è detto per questo che il ritmo abbia realmente echeggiato, sull'ali del canto, durante la notte, dagli spalti d'un castello o dalla vedetta d'una torre.

---

[1]) Questo « comes » ne lascia un po' dubitosi circa il suo officio nel verso. Devesi esso riattaccare, come è stato pensato, all'eco (« echo comes ») o piuttosto considerarsi come parte del grido della scolta? Se fosse vera questa seconda ipotesi, ne trarrebbe conforto l'opinione che il ritmo fosse messo dal poeta in bocca d'una delle scolte.

E allora la musica, di che il carme è accompagnato nel ms., che cosa sta a fare? Intanto, notiamo subito col Restori, che la notazione dei neumi non è in tutto regolare. Sul *-ta* di *fraudulenta* (v. 4) manca il segno, e « la mancanza è « dovuta a un tipico errore dello scriba: egli ha « creduto che in *fraudulenta Graecia* la prima « parola si dovesse contare per cinque sillabe: « *fra-u-du-len-ta;* e perciò ha erroneamente rad- « doppiato il *podatus* sopra *-u-* e *-du-* e il *torculus* « che seguiva l'ha messo sopra *-len-*. A questo « punto s'è trovato davanti a quattro sillabe: « *-ta Graecia* e non aveva che tre neumi per « compiere la melodia; sicchè ne lasciò sprov- « vista la sillaba *-ta* meno importante, perchè « fuori di cadenza » [1]). Dinanzi a siffatto errore, noi possiamo sì supporre che chi ha scritto i neumi abbia malamente copiato un modello contenente il carme con la notazione musicale, commettendo un fallo materiale di trascrizione; ma possiamo ben anche avanzare un'altra ipotesi: che, cioè, al carme, già composto, siasi applicata la musica d'un altro canto perduto del genere del nostro e che l'inesattezza della notazione si spieghi con la difficoltà di adattare al ritmo la notazione di un altro carme. Se si trattasse d'un componimento più tardivo, d'una lirica provenzale, a ragion d'esempio, non sarebbe impossibile

[1]) Restori, *Riv. musicale* cit., p. 747.

stabilire se la notazione musicale sia contemporanea o posteriore al carme. Sarebbe da osservare se i versi musicati hanno o no l'interlinea maggiore degli altri. Nel caso contrario, la musica sarebbe stata probabilmente aggiunta in sèguito. Ma qui trattandosi di neumi, non possiamo far uso di questo criterio. A nulla vale che gli intervalli fra rigo e rigo siano gli stessi per tutto il ritmo. Non manca tuttavia qualche indizio d'altra natura. Il doppio segno su *au* di *fraudulenta* si spiega facilmente, parmi, se si ammette che la musica non sia originale e che un componimento perduto (quello che servì di modello al nostro) avesse in questo luogo una parola senza dittongo. La notazione, che qui abbiamo, è sillabica e la nota cade naturalmente sulla vocale della sillaba. Il copista, trovando in *au* un *a* e un *u*, cioè due vocali, le ha materialmente provviste tutt'e due di neuma. Ne è rimasto privo così il *-ta* finale. Sulla scorta di questo leggero indizio, non possiamo permetterci alcuna conclusione, ma abbiam ragione però di pensare che il nostro ritmo ci porga esempio — come abbiamo avuto motivo di annunciare testè — dell'adattamento di una musica preesistente a un nuovo componimento, il che è un caso, come ognun sa, tutt'altro che infrequente. Trattandosi d'un ritmo religioso, la musica potrebbe essere stata prestata da un inno della Chiesa, poichè non è improbabile che il nostro carme, lungi dal risonare

all' aperto, abbia squillato sotto le volte del tempio e provvisto poi dell'aggiunta a S. Geminiano, abbia anche battuto soavemente le ali presso l'arca del santo.

Le conclusioni che mi pare infine di poter presentare agli eruditi, con qualche fiducia di averle rese assai verosimili, sono le seguenti: in origine, il così detto ritmo delle scolte modenesi fu un carme ritmico senza allusioni locali, da connettersi all'alba, e destinato per la sua bellezza ad ottenere larga diffusione. Questo carme, dovuto alla penna di un dotto, forse di un ecclesiastico, fu soggetto, a un dato momento, a una prima interpolazione concernente una cappella o una chiesa nella quale eran venerate reliquie di Maria e S. Giovanni; ma non si può affermare con sicurezza che questa cappella o chiesa fosse situata nel paese di Verica. Con questa aggiunta, fu scritto sul codice capitolare dopo l'881 e prima del 900. In questo ultimo anno, furono aggiunti i versi a S. Geminiano, e in sèguito, dallo stesso amanuense che trascrisse l'epigrafe di Leodoino, i sei versi imitati da un passo di Tito Livio. La notazione musicale deriva forse da un altro carme perduto. Così, questo componimento di origine ignota, venne assumendo un carattere tutto particolare e resta uno dei più interessanti e vetusti monumenti storico-letterari dell'alto medio evo.

Ricostruzione critica del ritmo.

I.

Ritmo originale. [1])

I.	O tu qui servas	armis ista moenia,
	Noli dormire,	moneo, sed vigila.
	Dum Hæctor vigil	extitit in Troia,
	Nom eam cepit	fraudulenta Græcia.
5	Prima quiete	dormiente Troia,
	Laxavit Synon	fallax claustra perfida.
II.	Per funem lapsa	ocultata agmina
	Invadunt Urbem	et incendunt Pergama.
	Vigili voce	avis anser candida
10	Fugavit Gallos	ex arce Romulea.
	Pro qua virtute	facta est argentea
	Et a Romanis	adorata ut Dea.
III.	Nos adoremus	cælsa Christi numina
	Illi canora	demus nostra iubila.
15	Illius magna	fisi sub custodia

[1]) In seguito alle cose discorse nel mio studio, darò qui anzi tutto il carme nella forma ch'io credo originale, poscia riporterò le aggiunte per ordine cronologico e cioè: i versi concernenti la chiesa dedicata a Maria e a S. Giovanni, quindi la preghiera a S. Geminiano, infine la strofa derivata dal passo citato di T. Livio.

v. 4 *Gretia* ms.

v. 7 *occultata* Mur. Bort. Traube.

v. 10 *arcae* ms.

		Hæc vigilantes	iubilemus carmina.
		« Divina, mundi	rex, Christe, custodia
		« Sub tua serva	hæc castra vigilia.
	IV.	« Te vigilante	nulla nocet fortia,
20		« Qui cuncta fugas	procul arma bellica.
		« Tu cinge nostra	hæc, Christe, munimina,
		« Defendens ea	tua forti lancea ».
		Quo duce, vitrix	est in bello dextera
		Et sine ipso	nihil valent iacula.
25	V.	Fortis iuventus,	virtus audax bellica,
		Vestra per muros	audiantur carmina.
		Et sit in armis	alterna vigilia,
		Ne fraus hostilis	hæc invadat moenia.
		Resultet æcho	« comes, eia, vigila »,
30		Per muros « eia »	dicat æcho « vigila ».

v. 17. Christe] *xpae* ms.

v. 21. Christe munimina] *xpae umunimina*, col primo *u* cancellato. Il Muratori, *Ant. ital.*, III, 709 legge *haec nostra*, ma falsa così il verso. v. 28. *hostilis* ha l'*h* soprascritto.

v. 29 æcho] *hœcco* ms. v. 30 æcho] *hœcco*.

II.

I. **Interpolazione** (prima dell'881-900)

[Tra i vv. 18-19 e tra i vv. 22-23].

[Tu murus tuis	sis inexpugnabilis
Sis inimicis	hostis tu terribilis . . .]

vv. 1-2 Soppressi nella stampa del Novati, *Origini*, 156 e nella mia *Relatio translationis Sancti Geminiani*, Città di Castello, 1907, p. 11, perchè ritenuti un' interpolazione evidente.

[Sancta Maria, mater Christi splendida,
Hæc cum Iohanne teothocos impetra,
Quorum hic sancta venerantur pignora
Et quibus ista sunt sacrata moenia]

v. 4. La parola *teothocos* è su rasura, sopra *baptista*.
v. 5. Muratori stampò *veneramur*. Bortolotti, *Ant. vite* cit., p. 125 ha letto giustamente *venerantur*, ma ha ripetuto l' errore del Muratori nella introduzione, p. 41.
v. 6. moenia] *numina* ms. *limina* Traube.

III.

II. Interpolazione (a. 900).

[Dopo il v. 22, cioè laddove cade la I interp.].

[Confessor Christi, pie dei famule,
Geminiane, exorando supplica,
Ut hoc flagellum, quod meremur miseri,
Celorum regis evadamus gratia.
5. Nam doctus eras Attile temporibus
Portas pandendo liberare subditos.
Nunc te rogamus licet servi pessimi,
Ab Ungerorum nos defendas iaculis.
Patroni summi, exorate iugiter
10. Servi pro vestris implorantes dominum.

Et hoc melius

Confessor Christi, pie dei famule,
Geminiane, suplicando optine
Ut hec flagella, que meremur, sedula
Regis celorum evadamus gratia.
15. Nam doctus eras Attile sup tempore

v. 8 Tiraboschi stampò, per errore, *defendat*.
v. 11 Bort. stampa *famuli*. v. 15 Bort. *sub t*.

Portas pandendo [liberare] subditos.
Nunc te rogamus, ut eadem specie
Ab Ungerorum nos defendas [iaculis].
Patroni cuncti, de celesti patria
20. A Christo nobis petite solatia.
Ab ipso nobis . . . .]

IV.

III. **Interpolazione** [1]) (dopo l'a. 900).
[Tra i vv. 10-11].

[Eius clangore Marcus consul Mamlius
Excitus primus, vir bello egregius,
Umbone Gallum iam in summo positum
Ictum in preceps deturbat miserrimum.
Avis hec vigil salus viris plurima
Capitolinis, sed Gallis nequissima].

[1]) Dovuta, come abbiamo detto, alla stessa mano che ha trascritto l'epigrafe di Leodoino.

Leggende epiche francesi.

Il problema dell'origine e della formazione dell'epopea francese si presenta oggi sotto due aspetti principali: sia che, con Pio Rajna, si considerino, nel loro complesso, le narrazioni carolingiche, trasmesseci dalle « chansons de geste », come una grande fioritura germogliata e sbocciata da antichi semi schiusisi dapprima nel seno della poesia popolare e quindi elaborati successivamente da varî poeti; sia che, con Joseph Bédier,[1]) si riguardino codesti venerandi poemi come opere d'arte sorte tre o quattro secoli dopo gli avvenimenti, quando s'annunciava, piena di promesse, la nuova civiltà romanza.

Nel primo caso, le « chansos de geste » sarebbero il prodotto di rimaneggiamenti e svolgimenti di poemi perduti, modellati sullo stampo di

---

[1]) Bédier, *Les légendes épiques.* Recherches sur la formation des chansons de geste, 4 voll. Paris, Champion, 1908 - 13.

altre composizioni — anch'esse invidiateci dal tempo — scritte in celebrazione e gloria dei Merovingi e delle loro guerre e conquiste. Secondo questa teoria, che trovava consenziente G. Paris (già pronto, per l'indirizzo dei suoi studi, ad accettarla nelle sue linee fondamentali) e otteneva il favore di molti eruditi, l'epopea francese verrebbe a connettersi, senza soluzione di continuità, con l'epopea germanica, di cui raccoglierebbe un'eco in certi atteggiamenti e in certe movenze poetiche. C'è, in questa concezione, qualcosa di profondamente suggestivo e di seducente. Secondo il Paris e il Rajna, il ricordo degli avvenimenti storici si sarebbe presto tinto di un colore di leggenda e non sarebbe caduto dalla mente degli uomini, per essersi concretato in forma di cantilene o canti lirico-epici (Paris) o piuttosto di veri e propri poemi (Meyer, Rajna) da identificarsi con opere perdute o trasfuse entro le « chansons » composte più tardi dai nuovi poeti.

Nel secondo caso, le « chansons de geste » sarebbero indipendenti dalla supposta epopea merovingica, non avrebbero alla loro base nè cantilene, nè poemi, e sarebbero dovute (nate soltanto nei secc. XI-XII-XIII) sia all'iniziativa di chierici solleciti della fama dei luoghi, ove la tradizione voleva fossero conservate le ossa degli eroi celebrati, sia all'opportunità di rievocare nelle fiere e nei mercati certe tradizioni gloriose

non senza rapporto con l'origine e lo sviluppo di quelle festose riunioni, sia alla convenienza di rallegrare con racconti poetici le spesse schiere di romei durante le loro soste lungo le vie di pellegrinaggi celebri, come quelli di Roma, di S. Giacomo di Compostella, di Santa Maddalena, ecc. Talora, anche, le « chansons » furono unicamente l'espressione dell'ispirazione di un poeta, non d'altro desideroso che di dare sfogo in una opera d'arte ai suoi sentimenti; e talora tutte queste ragioni insieme contribuirono alla formazione dell'epopea francese. Ecco, così, il *Fierabras* scritto per essere recitato alla fiera del *lendit* di Saint-Denis, dove erano custodite e venerate alcune reliquie di Gesù e della sua passione portate da Carlomagno in occidente, come raccontava un altro poema (il *Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem*); ecco il *Girard de Rossillon*, che narra una leggenda, che potè essere raccolta, secondo il Bédier, a Pothières de Langres, ove si conservavano i resti del conte Gerardo, reggente della Provenza ai tempi di Carlo il Calvo; ecco il poema di *Gormond et Isembard*, che ha rapporti con la fiera e la badia di Saint-Riquier; ecco *Raoul de Cambrai*, che ha relazione con la chiesa e la fiera di Saint-Géri di Cambrai, ecc. ecc. Ed ecco, anche, poemi esclusivamente di tipo romanzesco, senza niente di tradizionale o d'epico, quali *Gaydon*, *Aye d'Avignon*, *Orson de Beauvais*, *Parise la Duchesse*, ecc. Contrastano con

queste le « chansons » summentovate e molte altre, come i *Lorrains* (in rapporto con le fiere di Champagne), la *Chanson des Saisnes,* il *Renaut de Montauban* (in rapporto col pellegrinaggio di Aix-la-Chapelle), ecc. ecc.

***

Importa, per rendersi ben conto delle idee del Bédier, trascrivere una pagina intera del quarto volume (IV, 430), dalla quale risulta che suo intendimento precipuo non è di presentare una vera teoria o un vero sistema sull'origine dell'epopea di Francia; pagina importantissima, come si vedrà, e tale da dover essere segnalata in modo tutto particolare in questo mio cenno, perchè le cose che mi farò a soggiungere e le objezioni, che dovrò sollevare, non saranno senza riferimento ai principî che vi sono chiaramente espressi: « Dira-t-on, par exemple, — dice dunque « il B. — que ces faits suggèrent d'expliquer la « naissance des chansons de geste par l'influence « des grands pèlerinages? Certes, en un sens. « Certes la recherche de leurs origines se ra- « mène pour une part à l'étude des routes et de « 'croisées' de l'ancienne France, de ses marchés, « de ses pèlerinages, des lieux où les hommes se « rencontraient et où, de leur contact, naquirent « tant de formes imprévues de la pensée, de « l'art et de la poésie. Et pourtant une telle

« formule n'exprimerait qu'une faible part de
« la vérité. Il ne faut pas abuser des pèlerins; et
« si quelqu'un était tenté d'expliquer par eux
« principalement la formation des chansons de
« geste, nous serions des premiers à lui rappeler
« l'hypothèse de Voltaire, qui, lui, avait une
« théorie des pèlerinages: pourquoi trouve-t-on
« des coquillages dans les terrains des montagnes?
« C'est, disait-il, que des pélerins y ont laissé
« tomber les coquillages de leurs bourdons. Ou
« bien, dira-t-on que ces faits suggèrent d'ex-
« pliquer les chansons de geste par l'influence
« des clercs alliés aux jongleurs? Certes une telle
« formule conviendrait en partie. Au rebours de
« ce qu'on a trop souvent dit, les clercs n'ont
« pas cessé de favoriser les chansons de geste
« et de les patronner. Mais ici encore, il ne faut
« rien outrer, et, non plus qu'il ne faut abuser
« des pèlerins, il ne faut abuser des clercs ».

Insomma, il Bédier rifugge qui da un giudizio sintetico, che tutte abbracci le « chansons de geste », ed evita di chiudere in una formula sistematica le sue conclusioni. Ora io penso fermamente che, in realtà, non si possa stringere nel laccio d'una teoria la formazione dei poemi epici francesi; e mi spiace che il Bédier, non ostante l'esplicita dichiarazione surriferita, si sia lasciato trarre a sostenere almeno una tesi, che, a ben guardare, si risolve in una « teoria » da opporsi a quella preesistente del Paris e del

Rajna: « Les chansons de geste sont nées au XIe « siècle seulement. On sait que, longtemps pri- « sonnier d'une autre théorie, je n'en suis venu « que bien tard à cette thèse; on sait après « combien de tâtonnements, avec quelle timidité « je l'ai proposée dans mes deux premiers vo- « lumes (p. 473) ». Questa « thèse » coinvolge tutto un sistema, poichè se le « chansons » non sono state composte che a partire dall'undecimo secolo in poi, come si potrà ammettere che le leggende, che narrano, si presentino con tanta gagliarda vitalità ai poeti, trecento o quattrocento anni dopo gli avvenimenti storici, se non accettando le idee del Bédier sui pellegrinaggi, sulle fiere, sui chierici, ecc.? Come sarebbero esse, queste leggende, venute a conoscenza dei nuovi poeti, se questi non avessero attinto a vite latine o volgari di eroi e di santi o a tradizioni localizzate? Dunque, in fondo, il Bédier ha costruito una « teoria » suo malgrado: una teoria, che è appunto l'opposto di quella Rajna-Paris e che contiene (appunto perchè è una « teoria ») una parte di vero, ma non tutto il vero, come accade di quella del Rajna e del Paris.

Mi spiego. Partendo dalla concezione romantica della composizione delle epopee, o desumendo da molteplici poemi francesi più dati e armonizzando questi dati in modo da ottenere uno schema fondamentale, entro cui adagiare le canzoni di gesta, si finisce con operare non sopra una realtà

concreta, ma sopra una « finzione » intellettualistica. Come è impossibile che identici siano l'origine e lo sviluppo di due epopee diverse, così è impossibile che uno « schema » ricavato da uno o più poemi di un'epopea (l'epopea francese, in *questo* caso), valga per tutti i poemi analoghi di quell'epopea. Il processo formativo d'ogni « chanson de geste » è diverso; ed ha torto tanto *colui*, che ammette dietro ogni canzone uno o più poemi perduti, quanto colui che non vede nessun poema perduto dietro nessuna canzone. Lo « schema » è un'astrazione concettuale, come quella di « casa ». « albero » ecc., non è una realtà. La realtà è, invece, costituita da quel determinato albero. Su ognuno di questi oggetti si può concretamente ragionare ed operare, non già sull'idea « astratta » di questi oggetti. L'affermazione che l'epopea francese si riconnette a poemi perduti è un pseudoconcetto, non un « concetto », come è un pseudoconcetto l'affermazione contraria. E ciò è tanto vero, che, nel nostro caso speciale, al Rajna riuscirà sempre di dimostrare che talune canzoni si riallacciano a poemi perduti (p. es. quella di *Guillaume d'Orange*) [1]) e al Bédier riuscirà di dimostrare che talune altre (p. es. la *Prise de Pampelune*) si riconnettono ai pellegrinaggi. In complesso, avranno talora torto e talora ragione entrambi. Ogni

[1]) Rajna, in « Studi medievali », III, 331.

canzone va studiata da sola. O, anche, se meglio piace, per canzoni diverse valgono argomentazioni diverse.

* * *

E, infatti, quando il Bédier prende a studiare, da sola, una canzone di gesta, quando, ad esempio, esamina a fondo la *Chanson de Roland,* alla quale dedica l'intero terzo volume — certo il migliore di tutta l'opera — scrive pagine di un grandissimo rilievo. Sostiene egli che la *Chanson de Roland* fu scritta da un solo autore e distrugge, con rispettosa fermezza, le argomentazioni del Paris. Ora che la Cronaca di Turpino ci si è svelata come una delle parti sostanziali del *Liber Sancti Jacopi* e che il suo valore è stato ricondotto entro i suoi giusti limiti, la strada appare sgombra di molti ostacoli. E rifulge meglio l'arte del poeta, un'arte, che ci avvince per la sua potente sincerità, per la sua forza espressiva. Il miracolo poetico sta, secondo me, nell'aver dato forma artistica al sentimento patrio. L'amor di patria si è trasformato in un fantasma concreto, che tutto domina e in cui tutto si fonde come in un crogiuolo bollente. Le parole stesse spirano fiamme d'affetto per la « dolce Francia » e ogni imagine, ogni pensiero fatto imagine, si ingigantisce, gonfio d'emozione. Il poeta si è annegato nella sua visione interiore, fuori del

tempo, egli ha vissuto intensamente il suo poema e tutta la macchina di esso gli si è ingrandita oltre misura. E noi, soggiogati, lo seguiamo nelle sue esagerazioni, senza esitazione, sommersi dall'onda della sua sincerità. Così è che il poema pare scritto nell'età stessa di Carlomagno. Questo, dico, è il grande miracolo, che ha conturbato i critici e li ha indotti ad applicare alla *Chanson de Roland* il consueto metodo e a supporre una serie di antecedenti, che si riattaccassero al tempo della sconfitta di Roncisvalle e serbassero, malgrado i successivi rimaneggiamenti, un'eco fresca degli avvenimenti. Ma la poesia, quando è veramente tale, è sempre fresca e vivace, perchè il poeta vive intero nel suo mondo interiore. La sua visione è per lui la sola realtà che esista. Gli eventi sono sempre contemporanei al poeta, che li idealizza.

***

E l'epopea merovingica? Senza accogliere le esagerazioni di G. Kurth, è mai supponibile che non sia esistita poesia merovingica? Ma, d'altro canto, ogni « chanson de geste » dovrà proprio trascinarsi dietro l'ombra merovingica? Il Bédier sta decisamente per il diniego, e si dà molto da fare per dimostrare persino apocrifo, col Krusch, il cosidetto canto di S. Farone, che attesterebbe in modo non dubbio l'esistenza di

poemi merovingici germanici o latini o romanzi. Il Rajna, invece, sta per l'affermativa, e ingegnosamente si sforza di dimostrare che l'epopea merovingica deve essere stato il ponte di passaggio di certe formule poetiche fra le canzoni germaniche e quelle carolingiche. E i poemi carolingici perduti? È mai possibile che qualcosa non sia esistito? Dove sono uomini, c'è poesia. Il Bédier arriva persino a ringiovanire, con qualche studioso, di un secolo il frammento della Haye. Il Paris, invece, vedeva, forse, troppe cantilene, dove il Rajna, forse, vede troppi poemi.

O non dovremo esaminare partitamente — come ha fatto per alcune il Bédier — le « chansons de geste »? Non dovremo, per ognuna di esse, tenere altra via? E non accadrà allora che si trovi che il Rajna e il Bédier hanno entrambi talora torto e ragione, anzi più ragione che torto?

Marcabruno.

Chi era questo antico poeta, Marcabruno, che ha esercitato non poco influsso sulla lirica dei trovatori e ha scritto un componimento, il « Vers » del *Lavador*, che diventò presto famoso fra i cantori di Provenza? Di quali illusioni e di che sogni amò mai pascersi quest' anima canora, voce di poesia soggettiva fra le prime dei popoli romanzi?

Ciò che sappiamo di Marcabruno è desunto sopra tutto dalle sue poesie e da una vitarella, conservata in un ms. della Nazionale di Parigi (K), e fondata anch' essa sopra un passo del trovatore. Sappiamo, cioè, ch' egli fu figlio d' una donna chiamata Marcabruna

> Marcabrus, fills Marchabruna,
> Fo engenratz en tal luna,
> Qu' el sap d' Amor com degruna.
> (*Dirai vos*, str. XII).

Egli visse nella prima metà del sec. XII. Allusioni a uomini del suo tempo non mancano, per fortuna, nei suoi versi, sicchè qualche data, in

mezzo all'oscurità, che avvolge il poeta, è pur dato di fissare con quasi assoluta certezza [1]). Intanto, ecco qui il componimento *Aujatz de chan* (ediz. Dejeanne, n. IX). Vi si trovano ricordati il « gartz emperaire » cioè Lotario II († 1137), il « Coms de Peitieus » cioè Guglielmo X († 1137), e poi: Alfonso Giordano, conte di Tolosa (1112-1148) e Alfonso di Castiglia e di Léon, chiamato semplicemente « re » (*rei n' Anfos,* v. 36) e non già imperatore. Ne viene che questa poesia, come vide il Meyer, deve essere anteriore all'anno 1135 [2]). Su per giù nello stesso periodo di tempo sarà stato composto l'altro componimento *Assatz m'es bel* (n. VIII), in cui è parola di Angiovini offesi da quelli del Poitou. Anzi, Marcabruno dice di volersi far guida di questi ultimi (*Et ieu guiarai ves Angau,* v. 54). Siamo dunque, con questo testo, prima del 1136, perchè già in tale anno Guglielmo X di Poitou aveva altro da fare che prendersela con gli Angiovini: aveva, cioè, da combattere in Normandia insieme a Goffredo Plantageneto. Se poi una tornata del testo *Bel m'es* (XII[b]), in cui è questione del *segnorius de Gironda* (v. 46), concerne, come pare, Guglielmo X, anche questo componimento sarebbe stato composto nel medesimo lasso di tempo, in ogni caso

---

[1]) Utilissimo, per questo rispetto, è un articolo di P. MEYER, *Romania,* VI, 119 sgg.

[2]) MEYER, op. cit., in *Romania,* vol. cit., p. 129.

prima del 1137. E allo stesso periodo va pure riportata la poesia *Lo vers comens* (n. XXXIII), perchè il conte di Poitou, Guglielmo X († 1137), vi compare ancora vivo.

Poco dopo il 1137, dovè essere composto il famoso « Vers » del *Lavador* [1]), e intorno allo stesso tempo fu scritto *Al prim comens* (n. IV), che contiene, tra l'altro, una probabile allusione a Pietro (*uns petitz,* v. 68) visconte di Béarn e Gabaret. Poi Marcabruno passò i Pirenei. Compose allora un canto di crociata *Emperaire, per mi mezeis* (n. XXII), che si lascia ricondurre all'a. 1146 con molta verisimiglianza e un'altra poesia, che si può sicuramente datare (*A la fontana*) perchè contiene i seguenti due versi (vv. 26-27):

> Ay! mala fos reys Lozoics,
> Que fay los mans e los prezics.

« Lodoics » è evidentemente Luigi VII e l'allusione concerne la sua crociata. Siamo adunque nell'anno 1147.

Infine, v'ha un altro componimento *Bel m'es quan la fuelh' ufana* (n. XXI), che può proiettare un debole raggio per illuminare gli ultimi anni del trovatore. In questa canzone si legge:

> Sist falsa gent crestiana
> Qu'en crim peo fremilha.

---

[1]) *Romania*, vol. cit., p. 123. Ora il « vers » del *Lavador* è stato criticamente edito da V. Crescini, in *Atti del R. Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti*, t. LIX, 1899-1900, P. II, p. 61 sgg.

È un'allusione scorata alle crociate. Marcabruno cominciava a perdere la fede nelle spedizioni d'oltre mare, in causa dell'inettezza dei crociati. Con questo componimento, dobbiamo essere di qualche anno oltre il 1150 [1]), intorno al qual tempo il povero figlio di Marcabruna cessò di poetare.

Questi, brevemente esposti, sono gli accenni a uomini e a cose del sec. XII, lasciatici dal trovatore guascone nei suoi versi. Tutti gli altri componimenti parlano d'amore, di primavera, di mariti traditi o da tradire e di donne poco pudiche. Non mancano, com'è naturale, i lamenti per la decadenza del pregio e della cortesia e per il corrompersi della società. Insomma, anche Marcabruno è un « laudator temporis acti »!

In questa rapida rassegna di passi, da cui si può ricavare qualche notizia sulla vita e sui casi del poeta, ho tralasciato a bella posta di toccare di una seconda biografia conservata in un ms. della Vaticana (A). Egli è che a questa vitarella intendo dedicare qualche linea di più. A tutta prima, chi si faccia a leggerla, riceve l'impressione che lo sconosciuto biografo fosse bene informato (troppo informato!) della vita del nostro Marcabruno; ma se ci facciamo a studiare, brano per brano, questo singolare documento, non tarderemo ad avvederci ch'esso è una scempiaggine senza nome. In poche parole,

[1]) Dejeanne giunge sino al 1157 (p. 229).

dirò che la vitarella del ms. Vaticano è una di quelle imposture, a cui ci hanno avvezzati talvolta i biografi provenzali, alcuni dei quali supplivano con la fantasia alla povertà di notizie che avevano in serbo sul loro poeta. Ad alimentare poi la fantasia, ricorrevano ai testi del trovatore e questi interpretavano e traducevano male, talora senza senso comune. È noto che non tutti, per fortuna, facevano così; ma è noto altresì che più d'una volta codeste biografie provenzali sono romanzi, cavati da false interpretazioni [1]). Per dare un'idea di ciò che un biografo fosse capace di fare, mi basterà ricordare al lettore il famoso racconto di una prodezza di Peire Vidal, il quale, travestitosi da lupo, sarebbe stato cacciato da uomini e da cani per la montagna di Cabaret. Travestitosi da lupo! L'anonimo scrittore si esprime proprio così, per non aver

[1]) Grandissima era la libertà che cotesti antichi biografi si pigliavano coi testi dei loro poeti. Si tratta di un'ermeneutica maravigliosamente capricciosa e fantastica, talora d'una sorprendente ingenuità. Cfr. De Lollis, *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XLIII, 36, e Zingarelli, in *Studi mediev.*, I, 309. Persino il cronista Guglielmo di Malmesbury si lasciò indurre a fabbricare un romanzo sopra una poesia perduta di Guglielmo IX; P. Rajna, *Romania*, VI, 249, e A. Jeanroy, *Ann. du Midi*, XVII, 166. C. de Lollis, in *Mélanges Chabaneau*, Erlangen, 1907, p. 392, è incline a mettere sul conto di Uc de Saint Circ una grandissima parte di siffatte capricciose biografie. Noi crediamo, invece, ch' esse siano dovute ad autori diversi.

compreso un passo del suo poeta, il quale dice, lodando una donna chiamata Lupa (nome allora abbastanza comune) o per lo meno indicata col « senhal » di Lupa, ch'egli si farebbe « lupo per amore della lupa »! Questa imagine tutt'altro che peregrina eccitò la fantasia dello scrittore, sino a indurlo alle più assurde invenzioni [1]). Potrei continuare per un pezzo; ma mi pare cosa inutile, dal momento che uno splendido esempio di cosiffatte fantastiche narrazioni, desunte da cattive interpretazioni, ci sta dinanzi nella biografia di A. Essa comincia così: « Marcabruns si fo gitatz a la porta d'un ric home, « ni anc non saup hom qui 'l fo ni d'on. E « n'Aldrics del Vilar fetz lo noirir ». Donde avrà preso questa curiosa notizia, il nostro biografo?

Si leggano i seguenti versi di una tenzone, assai nota, tra un certo Audric e Marcabruno. Audric dice (vv. 25-30, Dejeanne, p. 95):

25 Petiz enfans
M'as trobatz tans
Que l'uns non pot l'autre levar;
Cill m'an rescos,
Fe que dei vos,
30 Tot quant eu solia gabar.

Sono versi, come tutti gli altri della nostra tenzone, molto astrusi, non v'ha dubbio, e tali

1) Novati, *Romania*, XXI, 78, e ora Stronski, *Folquet de Marseille*, Cracovie, 1910, p. viii.

da dar molto da pensare a chiunque [1]). Per lo sconosciuto biografo, invece, divennero semplicissimi, in seguito ad alcune scoperte da lui fatte, grazie alla sua... disinvoltura. Egli trovò un « infante », anzi un « piccolo infante » al v. 25 e non stette a badare che « petitz enfans » era un plurale al caso obliquo. Lo prese per un singolare nom. e tirò via. Nel verso seguente c'era un *trobatz* (anzi, in un ms., nel ms. C., c'è ancora *M'ai trob*). Dunque (concluse l'allegro biografo) si tratta d'un fanciullo trovato, d'un trovatello. O dove mai sarà stato trovato? Nel verso seguente egli scoperse la soluzione dell'enigma. Vi scorse un *uns* o *us,* come hanno tre mss., e non sospettò che vi si trattasse di « uno », ma sì bene di un sost. prov. « us » uscio. Il fanciullo fu dunque trovato sulla porta di qualcuno e fu tolto di là, pensò il biografo, tanto è vero che poco dopo, nello stesso verso, c'è un « levar! » E v'era stato messo di nascosto, pensò ancora, perchè nel verso, che segue, si legge *rescos*. Così, sopra quattro parole, egli mise insieme un sacco di corbellerie e scrisse che Marcabruno, ancora infante, fu gettato alla porta di un signore, senza che mai

[1]) Confesso che non riesco ad afferrarne sicuramente il senso. Il D. interpreta: « Tu as trouvé chez moi tant de « petits enfants que l'un ne peut soulever l'autre; ils m'ont « démuni, foi que je vous dois, de tout ce que j'avais l'habi- « tude de dépenser en folie ».

nulla si sapesse della sua origine [1]). Si trattava di trovare il nome del signore e anche qui il componimento forniva un nome Audric, cioè (pensò sempre il nostro prezioso uomo) Audric del Vilar. In verità, quel « de Vilars » non si legge proprio nella tenzone e deve essere un'aggiunta del biografo, il quale doveva forse sentir ronzare nelle orecchie il nome di un certo Audric detto « vilas », cioè villano, nei versi di Peire d'Auvergne. Da « vilas » a « Vilars » è breve il passò, quando tutto all'infuori di una testa si

---

[1]) Non so rassegnarmi a credere che autore di siffatta biografia, così cervellotica, possa essere stato Uc de Saint Circ, uno dei migliori trovatori scesi in Italia. Come mai avrebbe egli talmente frainteso Marcabruno? Io penso piuttosto che un italiano abbia composto alcune biografie provenzali (come dovè essere, a parer mio, un italiano colui che compose una delle due vitarelle di Sordello). Ma non avrei nulla da obbiettare a chi sostenesse invece (benchè la nostra biografia marcabruniana si legga unicamente in A) che essa dovè essere scritta da un provenzale. Marcabruno è autore di strofe e, diciamo pure, di interi componimenti inintelliggibili, o quasi, così a un italiano come a un provenzale, anche se l'uno e l'altro siano bene addentro nei segreti dell'arte dei trovatori. C. Chabaneau, *Biogr. d. troub.* in *Hist. d. Lang.*, X, 212, ha lasciato scritto: « Quoi « qu'il en soit... Hugue de Saint Circ n'est point, dans « tous les cas, l'auteur de toutes les biographies qui nous « restent ». De Lollis, op. e loc. cit., vorrebbe attribuire al De Saint Circ le biografie in forma breve, che egli avrebbe scritte in Italia. In una nota precedente, abbiamo già espresso il nostro parere.

ha sugli omeri, e « Vilars » era il nome d'un casato ben noto in Provenza. Ecco così fabbricata, con pochi scupoli (non è vero?), la leggenda dell'origine di Marcabruno.

Ma v'ha di più. Nella stessa tenzone, Audric dice celiando (v. 38):

Reconegut | T'ai, Pan-perdut [1]),

ed ecco, anche qui, il nostro autore scrivere subito: « et adoncs el avia nom Pamperdut; mas « d'aqui enan ac nom Marcabrun! »

Visto e constatato che codesto biografo interpreta con tanta originalità le poesie del trovatore, cerchiamo se nella sua fantasiosa notizia si rinviene qualche altro tratto del suo acume: « Et en aquel temps non appellava hom canson, « mas tot quant hom cantava eron vers ». Anche qui ricorse alle poesie del trovatore, celebre fabbro del « Vers » del *Lavador;* ma dimenticò (o forse non si leggeva nella sua raccolta) di dare un'occhiata al componimento *Ans quel terminis,* ove si ha: « La *chansoneta* rema » [2]).

---

[1]) Secondo il Suchier, *Jahrb. f. rom. u. engl. Spr. u. Lit.*, N. F. II, *pan-perdut* sarebbe *pannum perditum*. Credo col Dejanne, *Troub. Cercamon*, Toulouse, 1905, p. 6, che si tratti veramente di *panem* e penso che *pan-perdut* sia un appellativo di scherno come *guasta-pa* nello stesso Marcabruno, *A l'alena*, v. 13.

[2]) È questa, tuttavia, la sola notizia dell'anonimo biografo che abbia qualche valore.

La biografia ci riserva sul finire una sorpresa. Ci dice, cioè, che Marcabruno fu ucciso o fatto uccidere dai signori di Guienna: « car el « fo tant mal dizens que a la fin lo desfeiron li « castellan de Guian[a], de cui avia dich mout « gran mal ». Temo che qui il nostro uomo ci abbia giocato un brutto tiro. Egli aveva letto i versi di Marcabruno e, sebbene le sue facoltà percettive non fossero molto sviluppate, era arrivato a capire che Marcabruno aveva sparlato dei signori di « Guian[a] ». Forse si ricordava di questi versi:

> Guianna! cridon en Peitau,
> Valia dissend contr'avau!

e su essi costruì un romanzo. I signori di Guiana (avrà egli pensato) non eran gente da lasciarsi offendere..... e da ringraziare. Il meno che possano aver fatto, sarà stato di mandare al creatore Marcabruno. E così Marcabruno fu condannato a morte!

In questo tessuto di fantasticherie, troviamo una notizia che potrebbe fors'anche non essere parto esclusivo di una fantasia feconda: « estet... ab un trobador, que avia nom Cercamon » [1]). Ma, dopo ciò che abbiamo avuto occasione di osser-

---

[1]) Della verità di questa notizia mostrò di non dubitare il Rajna, *Romania*, VI, 116; Dejeanne, *Troub. Cerc.*, p. 6, non si pronuncia.

vare, chi si fiderebbe delle affermazioni del nostro biografo? Questi avrà saputo che Cercamon era pure guascone (lo dice, almeno, la sua vitarella provenzale) e che visse a tempo di Marcabruno e avrà pensato di mettere quest'ultimo a scuola del primo, per uno di quei capricci o per uno di quei tratti d'originalità, di cui il nostro anonimo autore ha saputo darci esempi così cospicui!

Maria di Francia.

Maria di Francia. Dolce suona nella memoria il nome di questa gentile poetessa (fiorita intorno al 1175), mentre viene alla mente il ricordo delle impressioni sempre profonde e diverse ricevute, ad ogni lettura, dai suoi *Lais*, narrativi: quegli squisiti, indimenticabili *Lais*, tanto più suggestivi, quanto più leggera e quasi evanescente ne appare la trama! Presi dalla sottile malia di questo ricordo, si dimenticano quasi le altre opere, pur notevoli, della più antica poetessa di Francia — le *Fables* e l'*Espurgatoire de Saint Patrice* [1]) — poichè colei, che ci ha punto l'anima di nostalgia e ha disserrata in noi una nuova sottile vena di fluida dolcezza, non è l'autrice

---

[1]) K. Warnke, *Die Lais der Marie de France*, Halle, 1885; Id., *Die Fabeln der Marie France*, Halle, 1898. Il *Purgatoire* o, meglio, *Espurgatoire de S. Patrice* è, in fondo, una versione del *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii* di Enrico di Galterey.

delle eleganti « moralità » di Esopo o della storia avventurosa di S. Patrizio, ma è la creatrice dei *Lais*. « Creatrice », dico, se anche questo genere poetico, come da taluni ancor oggi si vuole, non riconosca da Maria la sua reale origine [1]).

E (virtù della poesia!) proprio quei *Lais*, che sembrano non contenere quasi nulla, sono quelli che stillano una più tenera malinconia nel cuore e più tengono l'anima commossa e sospesa nel fascino della loro suggestione. Il *Lai* del « Rosignolo », per esempio — una dama ogni notte s'affaccia alla finestra, quando il suo giovine amico viene a vederla, e il vecchio marito geloso la interroga e ne ha per risposta che chi gli contende la sposa è l'incantevole musica di un rosignolo; onde il canoro pennuto poeta della luna paga con la morte la colpa di troppo soavemente cantare, e la donna invia l'animaletto ucciso, entro una scatola d'oro, al suo disperato amante — e il *Lai* del « Caprifoglio » — Tristano esiliato da Re Marco ritorna, per il misterioso operare del filtro, ad Isotta; ma si nasconde in un bosco e taglia un ramo d'albero, intorno a cui si avvolge in ispire un caprifoglio e v'incide due patetici versi:

> Belle amie, si est de nous :
> Ne vous sans moi, ne jeo sans vous

[1]) Si veda quanto ho avuto occasione di osservare, a questo proposito, nell' « Archivum romanicum » II, 245-49.

e getta il ramo sul sentiero, dove sa deve passare Isotta; e questa viene e trova il suo amico, ed entrambi si scambiano parole d'amore e, sul punto di separarsi, teneramente piangono — questi *lais* sono tenui componimenti, che tremano con esile voce nel cuore, ma non paiono fatti per imprimere dentro di noi solchi profondi. Eppure, ad ognuna di queste narrazioni ci sentiamo avvinti da una indefinibile simpatia più che a racconti complessi di lunghe e intricate avventure.

Ma non tutti i *lais* di Maria sono fatti squisitamente di nulla. Ve ne sono alcuni, che contengono, quasi, la materia di un piccolo poema. Valga per tutti, quello che a Gaston Paris piaceva di più: *Eliduc*. Eliduc, sposo di Guildeluec, caduto in disgrazia del suo signore, parte per lontane contrade, portando nel cuore il ricordo doloroso della moglie, che ama, teneramente riamato. Ma amore è capriccioso ed Eliduc cade vittima del suo capriccio. Vive colà, dove il cavaliero si è condotto, una giovine bella e gentile, che si accende di Eliduc e non sa che questi è ammogliato, perchè l'eroe non ha la forza di disingannarla. Anzi la sua debolezza è tale, che, richiamato dal suo signore, non sa resistere al desiderio di prendere sulla nave la fanciulla con sè. Ma poichè il mare non sopporta uno spergiuro, una grande tempesta si scatena, durante la quale l'infelice giovinetta conosce, per bocca d'un marinaio, tutta la verità. E cade

tramortita. Giunto alla spiaggia, Eliduc trasporta la bella addormentata in una chiesuola deserta, in mezzo a una foresta, e ogni giorno si reca a visitarla. La moglie, che lo sorveglia, scopre la chiesuola, si avvede dell'inganno, ma è punta dolorosamente e vinta dalla bellezza della giovane. Mentre la disgraziata piange sul corpo dell'addormentata, ecco che una donnola le passa rapida dappresso, subito uccisa da uno scudiero. Ma un'altra donnola sbuca tosto fuori, portando un fiore vermiglio, che, appena posto fra i denti dell'animaletto morto, ha la virtù di farlo rivivere. Allora Guildeluec prende quel fiore magico e lo mette in bocca alla dormiente, che si desta dal suo lungo sonno. Ed è ammirevole il sacrificio della disperata moglie, che cede il posto alla fanciulla e si ritira in un monastero da essa medesima fondato. In questo luogo sacro alla meditazione e alla preghiera finiscono poi, stanchi del secolo, Eliduc e la sua nuova compagna [1]).

Queste ed altre leggende, soffuse di una accorata tristezza e illuminate da un raggio d'amore, porsero a Maria motivo a tessere dodici piccoli capolavori, che deliziarono e commossero certamente molti cuori, e ancor oggi, dopo tanta ala di tempo, spirano un fascino profondo, una infinita malinconia.

---

[1]) Il *Lai* di Eliduc è stato tradotto in prosa italiana da E. Levi, nella « Nuova Antologia » 1.° Genn. 1918.

***

Quanto più vivace è in noi l'ammirazione per questa poetessa dalla lingua semplice e dal verso scorrevole e piano, senza fronzoli e senza eccessive industrie stilistiche, tanto più ci tormenta l'assillo della nostra ignoranza sulla sua persona o sulla sua figura storica e sui casi della sua vita. Essa ci dice soltanto nell'epilogo delle *Fables* (v. 4):

> Marie ai num; si sui de France [1]).

I suoi *Lais*, essa li dedica a un « re », che non nomina (Prologo, v. 43 sgg.):

> En l'onur de vus, nobles reis,
> Ki tant estes pruz e curteis,
> A qui tute joie s'incline,
> E en qui quer tus biens racine,
> M'entremis des lais assembler
> Par rime faire et raconter.

E le sue *Fables*, le scrive per un oscuro conte Guglielmo. Troppo poco per la nostra curiosità!

A squarciare il mistero, si sono adoperati, con maggiore o minore fortuna, molti eruditi; e dopo un lungo periodo di infruttuosi tentativi e

---

1) Maria si nomina anche nell'*Espurgatoire* (v. 3297) e nel *Lai* di Guigemat (v. 3: « Oët, seignur, que dit Marie »).

di opinioni incerte e oscillanti, a una conclusione solida pareva che la critica fosse finalmente arrivata; poichè il Warnke aveva ottenuto un consenso generale, sostenendo che Maria era normanna, che parlava e scriveva il dialetto della Normandia, che aveva soggiornato a lungo in Inghilterra e che il « re » dei *Lais* era Enrico II Plantageneto e il « conte » delle *Fables* era Guglielmo Lungaspada, figlio naturale di Enrico e di Rosamonda Clifford. « Grâce à la puissance « des investigations philologiques — scriveva il « Bédier in una sua recensione dell'edizione del « Warnke [1]) — nous savons maintenant, à n'en « pas douter, à quel roi, à quel conte Marie a « dédié ses poèmes ». Il Fox [2]) s'era poi sforzato di rendere verisimile l'identificazione di Maria con una figlia naturale di Goffredo Plantageneto, abbadessa di Shaftesbury, vissuta almeno sino al 1215; ma questa congettura non aveva trovato molto favore.

Sorge ora Emil Winkler [3]) ad impugnare molte conclusioni, che sembravano definitivamente acquisite alla scienza, e a propugnare

---

[1]) I. Bédier, *Les Lais de Marie de France*, in « Revue des deux mondes », 1891, Sept-Oct., p. 835.

[2]) I. C. Fox, *Marie de France*, in « English Historical Review » XXV, 1910, p. 303.

[3]) E. Winkler, *Marie de France*, in « Akademie der Wissenschaften in Wien ». Philos.-hist. Klasse. Sitzungsberichte. 198 B. 3 Abhandlung, Wien, 1918.

altre diverse tesi: che Maria non sia d'origine normanna, che non sia mai stata in Inghilterra e che, infine, vada identificata con Maria di Champagne, figlia di re Luigi VII di Francia e di Eleonora d'Aquitania e inspiratrice celeberrima di Chrétien de Troyes, di Gace Brulé e, forse, di Conon de Béthune. Maria di Champagne fu colei, che, per Andrea Cappellano, meglio d'ogni altra s'intese d'amore; colei, che radunò intorno a sè assemblee femminili per parlare e giudicare di cortesie, di cavallerie, di mariti e d'amanti; colei, che ebbe, per bocca di Richaut de Berbezil, il plauso della lirica occitanica; colei, insomma, che, degna figlia di Eleonora, suscitò ed eccitò, come niun'altra, l'ingegno e l'arte dei poeti del suo tempo. Per lei fu scritta la parafrasi francese del Salmo 45 (*Eructavit cor meum*) e per lei fu tradotta la Genesi da Everart o Everat. Ma non si sa che componesse, essa stessa, poesie e e sopra tutto poesie di così alto valore come sono i *Lais;* e non si può non osservare subito che il silenzio dei contemporanei sarebbe quasi inesplicabile, se veramente una sì nobile e illustre donna avesse poetato con tanta e garbata eleganza. Bisognerebbe ammettere che tutte le antiche testimonianze sulla sua attitudine e attività poetica fossero andate perdute, cosa che, pur parendo possibile, non potrebbe non destare una certa giustificata maraviglia. Giovanissima ancora, questa gentile figlia del Re di Francia fu data in isposa

al Conte di Champagne, Enrico, liberale signore, che più si dilettava della consuetudine coi filosofi e coi dotti, che della compagnia dei poeti; e nella nuova corte essa introdusse l'amore per il canto e il suono, per la poesia e per l'arte, insieme alle socievoli, distinte e squisite maniere ereditate dalla madre. La sua vita si svolse fra la corte di Luigi VII e quella di Champagne. Mortole il marito (1181), assai più vecchio di lei, le toccò di assumere la reggenza dei suoi stati. Le nuove cure, l'età avanzata, la riflessione la fecero sempre più incline al raccoglimento e la allontanarono sempre più dai trattenimenti mondani. Quando si spense, nel 1198, a cinquantatre anni, era ben diversa da quella, che nel trattato del Cappellano detta sentenze argute e difende l'amore cavalleresco e cortese!

Fu realmente costei, Maria di Champagne, la poetessa dei *Lais*, delle *Fables*, dell'*Espurgatoire?* Dirò subito che ritengo infondata questa identificazione e che credo che Maria di Francia, la gentile autrice di « Eliduc », sia davvero stata in Inghilterra, ma soggiungerò che penso ch'essa non fosse normanna, benchè la sua lingua sia screziata di tratti caratteristici normanni. Quest'ultima affermazione potrà parere eccessiva, abituati come siamo ad attribuire un valore presso che assoluto ai risultati delle indagini linguistiche; ma nulla è più dannoso agli studi che il rendersi schiavi degli indirizzi metodici, anche di quelli che con-

ducono generalmente a risultati sicuri. Nel campo dei fatti spirituali, che è il campo della lingua e dell'arte, nulla v'è di rigorosamente ineccepibile, ed ogni sforzo inteso a limitare la libertà dello spirito, in nome del metodo, si risolve in una mortificazione, non in una celebrazione, del metodo stesso.

E veniamo, senz'altro, agli argomenti, che, valgono pel Winkler a sostenere la tesi, che combattiamo, per passare poscia alle considerazioni, che ci induranno, per altra via, ad incontrarci con lui circa la patria o il luogo d'origine di Maria di Francia. Il Winkler nega dunque il soggiorno della poetessa dei *Lais* in Inghilterra; e non v'ha dubbio che questa tesi rivesta per lui un'importanza capitale, poichè ad essa è subordinata l'identificazione con Maria di Champagne, della quale sappiamo che non ebbe mai motivo di recarsi — e sopra tutto di fermarsi — al di là della Manica. Alcune illazioni dei sostenitori del soggiorno di Maria di Francia in Inghilterra il Winkler riesce certamente a dissolvere, come nebbia, con un più approfondito esame. Così, da un passo del *Lai,* che s'intitola di « Milun » (v. 330):

De tutes les terres *de là*
Porta le pris e la valur

erroneamente si arguì da parecchi che Maria scrivesse in Inghilterra, come se *de là* significasse

de là la mer, cioè nel continente; mentre il passo va considerato in rapporto con ciò che precede:

> A Suhthamptune vait passer;
> Cum il ainz pot, se mit en mer.
> A Barbefluet est arrivez
> . . . .
> Là despendi e turneia;

e le *terres de là* appaiono essere quelle medesime, dove l'eroe « despendi e turneia ». Meno forti paiono gli argomenti, coi quali il Winkler s'industria di togliere ogni valore al comparire di tre titoli di *lais* in inglese nel testo stesso dei componimenti. Il *lai* del « Caprifoglio » è detto di *Gotelef* (v. 115: « Gotelef l'apelent Engleis »), quello del « Rosignolo » è chiamato *Nihtegale* (v. 6: « Et nihtegale en dreit engleis ») e quello di Bisclavret è designato col termine di *Garulf* (v. 4: « Garulf l'apelent li Norman »). Molto piace al Winkler una recente ipotesi di L. Foulet, che vorrebbe vedere in queste duplici (e talora triplici) denominazioni [1]) « un procédé de style,

[1]) Maria non esita, infatti, a ricorrere anche al celtico per i titoli dei suoi *lais*. *Laustic* è, p. es., chiamato, oltre che *Nihtegale*, il *lai* del « Rosignolo ». *Bisclavret*, come abbiamo veduto, quello di *Garulf.* Queste triplici intitolazioni non furono senza effetto, quando si trattò di studiare l'origine dei lais e contribuirono a dar vita a una celebre teoria, della quale non è nostro proposito parlare in questo luogo. Si cfr. BÉDIER, *Op. cit.*, p. 845; L. FOULET, *Marie de France et les lais bretons*, in « Zeitschr. f. roman. Phil. » XXIX, 55; E. LEVI, *I lais Brettoni e la leggenda di Tristano*, Perugia, 1918, p. 21 sgg.

« un jeu quelque peu puéril de facile érudition, « mis à la mode par Wace et transmis par lui « à Marie ». Ma come spiegare allora la voce *sepande* (a. sass. *sceppende* « creatore »), che compare ben quattro volte nelle *Fables* (ediz. Warnke, 23, 34, 39; 74, 10; 96, 7)? Non ha forse, questo termine, tutta l'aria di una voce passata nell'opera di Maria da una perduta versione inglese di Esopo, dovuta a un re Alfredo, che la poetessa ricorda espressamente? Ecco il testo (v. 13 sgg.):

Esope apelë um cest livre.
Ki 'l translata e fist escrivre
De griu en latin le turna.
Li reis Alvrez, ki mult l'ama,
Le translata puis en engleis,
E jeo l'ai rimé en franceis,
Si cum jo 'l truvai, proprement.

Quale modello esopiano ha, insomma, messo in versi francesi la nostra poetessa? Una redazione latina, o la traduzione inglese di Alfredo? Nessun dubbio parrebbe ammissibile, chi non si dia a riflettere oltre misura su questi versi dell'epilogo (vv. 9-12):

Pur amur le cunte Willalme,
Le plus vaillant de cest reialme,
M'entremis de cest livre faire
E de l'engleis en romanz traire

e li interpreti senza troppo sottilizzare. Da essi si direbbe risulti, in modo evidente, che Maria ebbe

sotto gli occhi un originale inglese (la versione di Alfredo); ma il Winkler sostiene, per contro, che la locuzione *de l'engleis en romanz traitre* deve interpretarsi nel senso che scopo dell'autrice sia stato di rendere comune in linguaggio romanzo un'opera tradotta già da altri in inglese, e, insistendo sopra una differenza d'accezione ch'egli pensa intercedere fra *traire* e *translater,* conclude che il modello potè essere latino. Non senza sforzo si segue il Winkler in questo tentativo, per il cui buon successo occorrerebbe realmente che *traire* si riferisse più che alla « forma » vera e propria, alla « materia » di un testo. E dopo questo sforzo, si rimane alquanto delusi, poichè al Winkler non riesce, tutto sommato, di dimostrare che l'interpretazione più semplice e ovvia sia ostacolata dal significato di *traire.* Non vi riesce, perchè i suoi argomenti non sono altrettanto solidi, quanto ingegnosi. Egli osserva, ad esempio, che talora troviamo insieme *traire* e *translater* (p. es. Psautier de Metz: « vez ci lou psaultier dou latin trait et translateit en romans »); ma in questi casi è presumibile che si abbia una specie d'endiadi, mentre *traire,* allorchè è usato da solo, par bene che si riferisca così alla forma, come alla materia. Supponiamo il caso di un traduttore medievale italiano di un'opera latina, la quale, voltata già in francese, non abbia avuto la stessa fortuna in Italia. Potrebbe egli dire che l'ha « tratta » dal francese in ita-

liano? E si noti che non v'è ragione per credere che le accezioni di *traire* e « trarre » non si corrispondano, in fondo, in italiano e in francese.

Ma lasciamo questa questione, che non implica necessariamente un soggiorno di Maria in Inghilterra, poichè anche in Francia si può pensare che la poetessa abbia potuto procurarsi la versione d'Alfredo, e veniamo ad altri argomenti. Veniamo, intanto, a considerare alcuni tratti lessicali. Abbiam già ricordato il vocabolo *sepande*. Potremo citare anche altri termini (*grave*, ingl. *grove*, foresta, dimora di animali; *wibet* calabrone; *welke*, ingl. *whelk*, specie di conchiglia; *witecoc* upupa), che non sono ignoti, uno per uno, ad altri scrittori francesi, come nota il Winkler; ma che non sono privi di un loro intimo significato, tutti riuniti nella lingua di Maria di Francia; poichè se una rondine non fa primavera, cinque rondini possono bene annunciare la stagione dei fiori. E forse alle cinque rondini si può aggiungere una « talpa », se quel *mulet*, che abbiamo nella *Fable* 73 (« Li mulez — Ki semble suriz), fosse per avventura, piuttosto che un derivato di *mulus*, un derivato di quel *molus*, che abbiamo nelle Glosse di Reichenau e che corrisponde secondo, lo Hetzer [1]), all'ingl. *mole*, a. ted. *mol* (talpa). Concediamo pure al Winkler che questi vocaboli non provengano dalla reda-

[1]) K. Hetzer, *Die Reichenauer Glossen*, Halle, 1906, p. 42.

zione inglese di Alfredo. Rimane sempre che, se Maria li ha accolti, essi dovevano essere abbastanza comuni nella società, in mezzo alla quale la poetessa viveva. Le *Fables* furono scritte, come abbiam veduto, per un conte Guglielmo:

> Pur amur le cunte Willalme,
> Le plus vaillant de cest reialme.

Ora, in questo Guglielmo il Warnke propose di riconoscere Guglielmo Lungaspada. Il Winkler non indugia gran fattto su questa congettura, la quale, se fosse giusta, porterebbe un fiero colpo a tutto il suo edificio, poichè il Lungaspada viveva in Inghilterra, nel qual paese soltanto uno scrittore avrebbe potuto dire che codesto Guglielmo era il più valente *de cest reialme* (« di questo regno »). Tre manoscritti recano, in verità, *de nul reialme*; ma sono manoscritti, che costituiscono un solo gruppo e vengono ad opporsi con una sola voce a voci di provenienza diversa. Evidentemente, il Winkler deve giudicare erronea l'identificazione del Warnke; ma non riesco a vedere a quale altro « conte Guglielmo » egli pensi seriamente, escluso che sia il Lungaspada. Anche pel « re », a cui sono dedicati i *Lais*, il Winkler non vorrebbe rassegnarsi a rivolgersi a un coronato d'Inghilterra e affaccia l'ipotesi che questo « noble reis » possa essere Luigi VII, padre di Maria di Champagne. E poichè Maria di Champagne e Maria di Francia

sono per il Winkler una stessa persona, ne consegue che la poetessa avrebbe dedicato i *Lais* a suo padre, senza fare alcuna allusione ad affetti domestici e senza accennare in niun modo alla sua naturale sommissione di figlia devota.

***

Intanto, resta assodato che Maria si chiamò, essa stessa, « di Francia », designazione, che, se si bada alle usanze medievali, induce nella persuasione che la poetessa abbia soggiornato fuori del paese che la vide nascere. Così Chrétien potè esser detto « di Troyes », dopo che ebbe abbandonata questa città, come in genere dal nome del paese di origine si chiamavano poeti, artisti, filosofi, ecc. che si allontanavano per un lungo periodo dalla loro terra natale. Quest'usanza è tanto nota, che sarebbe superfluo spendervi intorno altre parole, se, nel caso di Maria, il problema non fosse venuto aggrovigliandosi dopo gli studi del Winkler, il quale, convinto, come sappiamo, della identità dell'autrice dei *Lais* con Maria di Champagne, non potendo per questa insigne protettrice di letterati ammettere un soggiorno in terra straniera, propone di interpretare « di Francia » come « della Casa di Francia », cioè della Casa reale di Francia. Ma, lasciando stare che quest'uso (al quale il Winkler si richiama) di designare col semplice nome del

paese la casa regnante, avrebbe bisogno di speciali chiarimenti e illustrazioni, dati i tempi in cui la poetessa fiorì, resta sempre che quando furono composte le *Fables*, nel cui epilogo si legge il famoso verso:

Marie ai num; si sui de France,

la figlia di Luigi VII non apparteneva più alla Casa di Francia, ma era Contessa di Champagne. S'era sposata dicianovenne nel 1164 [1]). Onde l'espressione « de France », dovrebbe, in ogni caso, essere intesa come se significasse « discendente dalla Casa reale di Francia ». Ciò non è impossibile, ma è poco o punto probabile. Eppoi, se la prima poetessa della nuova civiltà romanza o del mondo moderno fosse stata realmente la figlia di re Luigi, come si spiegherebbe che un trovero anglonormanno del sec. XIII, Denis Pyramus, la chiami semplicemente *dame Marie:*

E dame Marie autressi
Ki en rime fist e basti
E compensa les vers de lais,

senza dirci nulla del suo casato, pago a lodarla per la sua poesia « molto cara a conti, baroni, cavalieri »? E come si spiegherebbe che nella traduzione norvegese dei *lais* di Maria (*Stren-*

---

[1]) V. Crescini, *Nuove postille al trattato amoroso di Andra Cappellano*, Venezia, 1909, p. 88.

gleikar) fatta per volontà del re Haakon di Norvegia (1217-1263) non molto dopo la morte della poetessa, non si trovi neppure un accenno alla nobiltà dell'origine dell'autrice? Eppure, è lecito pensare che se la figlia di un re di Francia, una principessa come Maria di Champagne, fosse stata una sì elegante cultrice della poesia, qualcuno non avrebbe mancato — o Andrea Cappellano, o Chrétien de Troyes, o Everat, o il traduttore del Salmo *Eructavit*, o Denis Pyramus — di sottolineare questa sua singolare benemerenza. Invece, nussun accenno, nessuna allusione nè presso poeti, nè presso cronisti. Anche Chrétien, che scrisse per lei il *Lancelot*, fra il 1164 e il 1173, ne tace, Chrétien, che a questa virtù della sua « dame de Champaigne » avrebbe dovuto essere sensibile più d'ogni altro. È mai supponibile che il traduttore inglese e il traduttore tedesco del *lai* di « Lanval », entrambi del sec. XIV, non avessero ricordata la figlia di Luigi VII, se questa ne fosse stata realmente l'autrice? E si può mai pensare che un fatto così singolare, come quello di una figlia di un re che scrive magnifici versi, fosse ignorato da tutti nel medio evo?

Molto più probabile è che Maria di Francia, con l'espressione *si sui de France*, abbia semplicemente voluto dire che essa era « francese » cioè nata entro i confini del vero e proprio regno di Francia. Di queste espressioni « francese », « di Francia », « lingua francese » ecc. ho avuto altre

volte occasione di occuparmi di proposito [1]); e sempre ho constatato che si riferiscono, per tutto il medio evo, propriamente al « regno » di Francia. E sono persuaso che giustissima sia un' osservazione di P. Meyer, che a proposito della nostra poetessa ebbe ad esprimersi così: « Jamais une « Normande vivant en Angleterre n'aurait dit: « *si sui de France;* là le mot France désigne sans « aucun doute le royaume de France » [2]). Normanna, dunque, non fu Maria di Francia e non fu neppure della casa reale di Francia; ma fu una poetessa nata nel « regno » e allontanatasi, per ignote ragioni, dalla patria. Che sia stata una meschina giullaressa, non direi. La sua poesia è aristocratica, i suoi sentimenti sono leggiadri e cortesi, i suoi pensieri delicati, il suo tono sostenuto e garbato. Se non proprio nobile, Maria fu di origine non volgare. Non ardirei punto identificarla, col Fox, con quell'abbadessa di Shaftesbury, della quale ho discorso; ma non escluderei che sia appartenuta a una distinta famiglia francese, figlia forse di un cavaliere passato oltre la Manica a servire Enrico II Plan-

---

[1]) G. Bertoni, *Notice sur deux manuscrits d' une traduction française de la « Consolation » de Boëce,* Fribourg S., 1911, p. 34.

[2]) « Romania », X, 299. Forse per la stessa ragione, il Suchier cercava la patria di Maria « in dem westlichen Teile der Isle de France » dove pur parlavasi normanno. (Cfr. *Grundriss* del Gröber, I, 727).

tageneto o che sia stata, fors'anche, una dama o una donzella di compagnia di Eleonora d'Aquitania, che, divorziata da Luigi VII, aveva sposato appunto Enrico II e s'era condotta a vivere con lui in Inghilterra, mentre le figliole, Maria di Champagne e Aeliz, moglie di Tibaldo di Blois, le erano state strappate e allontanate per ragioni politiche. Maria di Francia visse, infatti, con molta probabilità, in Inghilterra; ma la sua persona storica rimane avvolta in un mistero, che sinora non è dato penetrare, senza perdersi in un labirinto di congetture, dal quale non si saprebbe come uscire con la testa a posto.

Ma se non fu normanna, come si spiegano i tratti normanni della sua lingua (p. es., *ei* che resta distinto da *oi; en* che non rima con *an*), tratti, ai quali — lasciando stare l'inverniciatura anglonormanna dei manoscritti — il Wallensköld attribuiva pur recentemente un valore decisivo? [1]) Tocchiamo ora un problema d'importanza capitale, come avviene di tutti i problemi, che concernono, più o meno, la lingua scritta nel medio evo, prima del predominio incontrastato di un dialetto sugli altri, cioè prima della costituzione del così detto linguaggio letterario. Or sono quattro anni, G. Wacker, ragionando delle relazioni che intercedono fra le antiche parlate re-

[1]) « Neuphilologische Mitteilungen » Helsingfors, 1920, p. 83.

gionali e l'antica lingua scritta francese, espresse il pensiero che le caratteristiche, che siam soliti chiamare « normanne », fossero comuni al dialetto più antico dell'« Isle » di Francia; [1]) ma se si tien l'occhio sopra tutto alla lingua del *Couronnement Louis* e di altri vetusti testi, non si riesce ad acconciarsi ad accogliere nella sua integrità una siffatta teoria, in parte giusta, che potrebbe esser detta « cronologica », in quanto codeste caratteristiche costituirebbero i segni di distinzione fra il più antico e il meno antico dialetto dell'« Isle ». Io mi rappresento le cose in modo assai diverso, per Maria di Francia, e preferisco porre il problema su basi sopra tutto culturali. Penso, cioè, che i tratti linguistici caratteristici di uno scrittore debbano essere esaminati e giudicati in rapporto con la sua coltura, con i suoi gusti, con le sue preferenze. Quando proprio la sua lingua non sia decisamente dialettale (il che non accade per i poeti aulici), dell'elemento culturale bisogna tenere gran conto. Bisogna domandarsi, insomma, dove lo scrittore s'è venuto formando, su quali modelli s'è esercitato, quali autori ha prediletto e quali abbiano rappresentato per lui un ideale, a cui tendere e a cui uniformarsi. È necessario altresì tener conto della società, alla quale un poeta si rivolge con

[1]) G. WACKER, *Ueber das Verhältnis von Dialekt und Schriftsprache im Altfranzösischen*, Halle, 1916.

l'opera sua. Al qual proposito, dirò che qui mi trovo d'accordo col Wallensköld: « je me figure « difficilement Marie de Champagne se servant, « dans un entourage francien-champenois, d'une « langue distinguée par certains traits nettement « normands ».

Nel dominio dell'arte, è impossibile spiegare tutto meccanicamente. La Normandia, ai tempi di Maria di Francia, era certamente un focolare di coltura letteraria. Là si componevano e si copiavano versi e prose in gran numero, e il linguaggio normanno non poteva non essere noto e caro a uno scrittore del sec. XII che intendesse a dettare un'opera di poesia. Ma, nella società elegante della corte di Champagne, dominava una lingua parlata e scritta diversa da quella usata dagli scrittori normanni: una lingua non meno armoniosa e fluida, della quale sono modello insigne i poemi di Chrétien. Non è ammissibile che, nella stessa corte, un poeta della Champagne e una poetessa « di Francia » siansi valsi di due dialetti così dissimili. Se Maria di Champagne fosse stata veramente l'autrice dei *Lais,* delle *Fables* e dell'*Espurgatoire,* queste opere dovrebbero, su per giù, essere scritte nella lingua usata da Chrétien, poichè il poeta di Troyes e la sua protettrice certamente avevano un'analoga coltura e gusti analoghi, essendo vissuti nello stesso tempo in un'analoga temperie intellettuale. E credo di poter aggiungere

— ciò sia detto senza l'intenzione di limitare l'autonomia e libertà del genio di uno scrittore — che i *Lais* dovrebbero probabilmente avere un' intonazione sentimentale un poco diversa. L'amore, cantato da Maria di Francia, non è proprio l'amore tutto cavalleresco celebrato da Chrétien e difeso da Maria di Champagne. È un amore, in fondo, meno convenzionale e tale da apparire a volte violentamente sincero, come quello di Tristano e Isotta, e a volte magnanimo, come quello della moglie di Eliduc. Si sente che Maria di Francia visse in mezzo a una società meno frivola di quella della Contessa di Champagne. L'amore non è un giuoco o un brillante esercizio intellettuale per la nostra poetessa, ma è tormento del cuore e sospiro dell'anima. Invece, Chrétien e Maria di Champagne, spronati dalle loro simpatie letterarie individuali e dalla diversità dei loro temperamenti, avrebbero, sì, potuto, l'uno e l'altra, differenziarsi in qualche particolare, non mai nella concezione intima della vita e dell'amore e nel colorito essenziale della loro lingua. Supponiamo anche in Maria una decisa predilezione per la poesia normanna. Questa preferenza, senza escludere una certa misurata prevalenza di tratti idiomatici normanni, non avrebbe mai potuto condurla a un sì forte distacco dalla lingua di Chrétien.

Come in Italia i poeti si orientarono, nell'età delle origini, verso un polo luminoso di coltura

e attività poetica, o verso il mezzogiorno, o verso la Toscana, o verso Bologna, così in Francia a uno scrittore non dovè riuscire impossibile servirsi con una certa facile eleganza di caratteristiche proprie di una parlata resa illustre da altri poeti e prosatori. Nessun poeta cortese scrisse mai, prima del predominio assoluto di un dialetto, nel puro idioma della sua regione. Era comune lo sforzo di raggentilire la propria parlata, ricorrendo a caratteristiche di altra parlata più illustre. Quanti scrittori lorenesi attinsero, più o meno, nel sec. XIII al dialetto dell'« Isle »! Quanti dell'« Isle », nel secolo precedente, poterono accogliere caratteristiche normanne e piccarde! Chi potrà mai dire quanti tesori di antica poesia francese medievale si siano sprofondati nel baratro dell'oblio?

Maria di Francia, insomma, tutta piena di coltura normanna, fiorita in un clima letterario normanno, anzi anglonormanno, potè scrivere in una lingua costellata di tratti normanni, pur essendo nata entro i confini del regno. La società, nella quale visse, il suo senso poetico, i suoi gusti e le condizioni della sua esistenza la portarono ad orientarsi in una direzione ben diversa da quella, che seguì Chrétien de Troyes. Essa era, sì, « di Francia »; ma scriveva normanno.

Una poesia di Jaufre Rudel.

Amors de terra lonhdana
Per vos totz lo cors mi dol.
(Ediz. Stimming, II, 8-9).

L'aureola d'amore e di pietà, che rifulse per tanti anni intorno al capo del disperato signore di Blaia, s'è già fatta diafana e scolorita. L'armonioso e gentile Jaufre Rudel non è più, agli occhi nostri, colui, che tutto avendo il cuore dolente per la sua donna di « terra lontana », si crociò per lei e portò al di là del mare, sotto la corazza brunita, la fiamma d'una passione inestinguibile e letale; ma è, invece, ormai un semplice cavaliere e poeta, che amò, come i suoi contemporanei, accarezzare nel pensiero e nel verso una pallida larva di figura femminile e cantò, anch'egli, un'ombra più che una persona [1]).

[1]) Dopo che E. STENGEL aveva messo in dubbio la verità dell'avventura di Jaufre, sorse G. PARIS, *Revue historique* LIII (1893), p. 225 sgg. a mostrare in qual modo la leggenda si fosse venuta formando. In sèguito, il MONACI in *Rend*,

È un cavaliere e poeta, che si recò, come tanti altri, in Terra Santa e, come tanti altri, vi morì.[1]) In sèguito, fra giullari e trovatori, si favoleggiò ch'egli avesse intrapreso il gran viaggio per amore, certo perchè dai suoi versi si eleva il fantasma evanescente d'una donna lontana, ombra di sogno, dietro cui non sapremo sicuramente mai quale figura reale stesse nascosta. È un fatto che l'imagine terrena, che si profila dietro i versi del soave sire di Blaia, appare così trasparente e idealizzata, da perdere quasi del tutto i caratteri della realtà, astraendosi nelle regioni della fantasia e dei sogni. E ad onta di qualche verso, che par riallacciare la femminil visione alla terra:

> Luenh es lo castels e la tors
> Ont ella jai e sos maritz . . .

---

della R. Accademia dei Lincei, cl. di Scienze mor. stor. e filol., S. IV, vol. II (1893), p. 927 sgg. propose di identificare la donna cantata da Jaufre con Eleonora di Poitiers. Gli argomenti del MONACI fanno seriamente pensare; ma sono, com'è naturale, troppo congetturali, perchè possano riuscire convincenti. Migliore è tuttavia, a parer mio, questa proposta del MONACI di quella dell'APPEL, in *Arch. f. d. Studium d. neuer. Spr. u. Lit.*, CVII (1901), p. 338 sgg., secondo cui Jaufre avrebbe cantato la Vergine. Vedasi di contro P. SAVJ-LOPEZ in *Rendiconti* cit., vol. XI (1902), p. 212 sgg. La nostra opinione, che dimezza, come si vedrà, tra quella di coloro, che sostengono il puro idealismo dell'amore di Jaufre e quella di chi crede reale l'oggetto della sua passione, è espressa nel testo.

[1]) G. PARIS, *Op. cit.*, p. 252.

la donna amata da Jaufre ha in sè troppi raggi d'idealità, perchè la si possa identificare, con sicurezza, con una principessa o una castellana. Nella lirica del nostro poeta, codesta creatura passa « transumanata », nascondendo agli occhi altrui quel poco di mortale, che ancora le resta. Forse, fu una piacente dama (*grailes, fresca, ab cor*[*s*]*plazen*), di cui Jaufre s'innamorò per fama [1]), o fu, forse, unicamente una figura ideale della mente, che il cantore si piacque di adornare di qualche attributo concreto, concedendole una torre, una castello e un marito! In ogni caso, è una creatura, che appartiene più alla poesia che alla storia!

Una lirica concernente il fomoso amore lontano è stata tramandata unicamente dal nuovo manoscritto di Bernart Amoros. [2]) Ed è una lirica piena di difficoltà, in causa dello stato disperato, o quasi, in cui ci è pervenuta. Io non credo però

[1]) In un componimento si direbbe quasi che il poeta abbia indicato ai posteri il luogo dov'essa soggiornava: « gens Peitavina — de Beriu e de Guiana — s'esgau per leis e Bretanha ». Cfr. V Crescini, *Per gli studi romanzi*, Padova 1892, p. 7.

[2]) Vedila edita diplomaticamente da me in *Studj di filol. romanza*, VIII, 426. Si cfr. De Lollis, *Studj* cit., IX, p. 155.

che sia incomprensibile e in molti punti insanabile, come hanno pensato l'Appel[1]) e più di recente P. Savj-Lopez.[2]) Quest'ultimo ha presentato agli eruditi alcune congetture intorno a qualche passo del nostro testo, lasciando invariati i versi che gli sono parsi non dare alcun senso o resistere ad emendamenti critici.

Ora, sia concesso a me riprendere l'esame del compimento, del quale darò anzi tutto, strofa per strofa, una riproduzione diplomatica, affinchè lo studioso possa meglio rendersi conto delle mie correzioni.

> Str. I. Qui no sap esser chantaire. blaire. de qant aug. louuer sonar clar. e son *per* tot mei clat prat al. rozat del matin sespan. lan sobre lerba. iostal sauza.

Il testo è assai corrotto. Vediamo se ci riesca, almeno in parte, di emendarla. Il Savj-Lopez muta *blaire* in *braire* e *de* in *deu;* rinuncia a intendere *louuer* e *lan* (*sespan lan*) e aggiunge un *qant* prima di: *son per tot.* Oltre a ciò, legge *moillat* per *mei clat* e *el rozal*[*s*] (ms. *al rozat*). Il De Lollis, ricordando *Quan lo rius de la fontana*

[1]) Appel, *Op. cit.*, p. 349, n. « Das kürzlich von Bertoni abgedruckte, bisher unbekannte Gedicht Jaufre Rudels ist mir zu unverständlich, als dals ich es irgendwie heranzuziehen wagte . . . »

[2]) *Op. cit.*, p. 222.

S'esclarzis, propose di leggere *lo riu,* dove il ms. ha *louuer.* Inutile una congettura del Savj-Lopez, alla quale egli stesso mostra di non dar troppa importanza, registrandola in nota: che, cioè, in *louuer* si nasconda *lo ver,* la primavera. Anche *aug,* che si potrebbe conservare a rigore, può emendarsi in *au.*

Ora, non va dimenticato che il componimento n.° 8 di B. Marti, educato, per così dire, all'arte di Marcabruno, Guglielmo IX e Jaufre Rudel, incomincia così:

> Quan l'erba es reverdezida
> els pratz de lonc lo *vivier*
> e·l rossinhols bray e crida
> (Appel. *Prov. Ined.,* p, 34).

De lonc lo vivier! È ciò che conviene al passo di Jaufre Rudel, qualora da *louuer* si passi, com'io propongo, con breve salto, a *lo uiuer* o *lo uiuier.* Perchè poi il verso non divenga impermetro, bisogna sopprimere *de* e leggere, allora, anzichè *blaire,* semplicemente *laire* (latri).[1]) Non credo poi che sia da farsi buon viso al *moillat,* per *mei clat,* del Savj-Lopez, il quale dà in nota una supposizione del Thomas: *mei c[e]lat* « mezzo nascosti, coperti di fiori ». Io propongo semplicemente *mesclat* e *prat mesclat* saranno appunto i

[1]) Quanto all'-*e,* nessuna difficoltà, com'è noto a tutti. Basterà citare i casi offerti dall'Appel, *Prov. Chrest.* [4] p. XXIII

« prati variopinti, coperti di fiori ». Cfr. *Evang.* di Gesù (Appel, *Prov. Chrest.*, 48, vv. 11-13):

> Avia n'i de groox et de vermelhs
> e *mesclatz* et persetz vermelhs
> e trop gran re mais d'autres draps.

Qui il senso di « variopinto » è sicuro e giustamente l'Appel traduce *mesclat:* « bunt ».

Anche *rozat* si può accettare (cfr. prov. mod. *rousà,* Mistral II, 815); soltanto, dovremo aggiungere l'-*s* flessionale. Infine, bisognerà emendare *lan,* che non dà senso, in [*b*]*lan* [1]). Passiamo ora alla strofa seguente, di cui il S.-L. ha lasciato intatti gli ultimi versi, perchè troppo oscuri:

> Str. II. Non auz semblan ni ueiaire saurei qeu lam ni laus desamar. ser qen amor son drut mirat asatz eil fals amador. e bengan van cui amor enganne bauza.

Due correzioni s'impongono; *saurei* in *faire,* come vuole la rima (De Lollis e Savj-Lopez) e *ser* in *car*. Propongo questi altri emendamenti, che mi paiono rischiarare il contesto in modo assai soddisfacente: *mirat* in *intrat* (cfr. Marc. ediz. Dejeanne XVI, 8: *s' intratz en plait*); [2]) *asatz* in *fatz* (*fat*) con *f* per *s* (certo *s* lungo) e con

---

[1]) Jeanroy, in *Romania,* XLI, 107.

[2]) Nel « glossario » dell'edizione del Dejeanne, questo *intratz* è dato, per errore, come un participio passato. Cfr. « en amor non vengui » nella tenzone di G. de Berguedan e Aimeric de Peguilhau, *De Berguedan d'estas doas razos,* str. II (*Studj di filol. rom.*, III, 576).

soppressione di *a-*, che falsa il verso. Infine, mi par chiaro che *e bengan* vada letto: *ab engan*.

St. III. Non es reis ni emperaire gaire qe lam el mantel drechar. uar ni far. qagues acatat. grat. ric me fai la noig en somnian. tan mes vis qe mos bratz leu clauza.

La correzione proposta di *lam el* in *lansel* mi par accettabile.[1]) Così, è sicura l'altra di *leu clauza,* in *lenclauza.* Bisognerà anche leggere *can,* in luogo di *tan.*

Str. IV. Lai nirai el seu repaire. laire. emperil. qom de passar mar e si demi noil preu pitat bat. fer fres. las tan la vau pregan. qan ni ia de leis men iauzia.

Leggere: *freg* o *fret, freit* o fors'anche *fresc,* in luogo di *fres*[2]). Invece di *ni ia,* parmi si possa proporre: *ieu ia*[*mais*], ovvero (ammettendo che *tan la vau pregan* sia una frase esclamativa): *qanqe ia de leis* ecc. (*qan qe* = sebbene). Correzione sicura è poi *iauza.*

Str. V. Si nom uol amar mamia. dia. pos eu lam. sil mamaria. ia qeu sui al seu comandamen. gen. li serai. sim uol retener. uer li dirai qautressi menta.

Il S.-L. ha riprodotto tale quale questa strofa, ritenendola a ragione spuria, perchè cambiano « le rime », ma non direi che cambi la « loro di-

---

1) Può sorridere il mutamento di *mantel* in *mante,* cambiando *am el* in *amor;* ma non si saprebbe, se si accettasse questa congettura, come legare questo verso al seguente.

2) Si badi però che la locuzione è: *battre fer freg,* non già *fer fresc.*

sposizione ». Il secondo verso deve essere corretto in modo da aversi subito dopo un « bioc » di una sola sillaba. Si legga *m'amara a!* Invece di *autressi menta,* leggerei: *autres li menta.* Resta poco chiaro il principio: *Si nom uol;* ma se si corregga *uol* in *ual,* si otterrà un senso: « può essere che amare non mi giovi; allora mi dica l'amica mia (dal momento ch'io l'amo) se è, o no, disposta a contracambiarmi ».

Dopo questi emendamenti, il testo può essere ricostruito criticamente come segue:

I. Qui non sap esser chantaire,
laire,
qant au lo vivier sonar
clar
5 e qant son per tot mesclat
prat
e·l rozatz del matin s'espan
[b]lan
sobre l'erba iosta·l sauza.

II. 10 Non auz semblan ni veiaire
faire
q'eu l'am ni l'aus desamar;
car
en amor son drut intrat
15 fat:
e·il fals amador ab engan
van,
cui amor[s] engann' e bauza.

2 *blaire;* 3 *aug louuer;* 5 *qant* manca, *meielat;* 7 *al rosal;* 8 *lan;* 11 *saurei;* 13 *ser;* 14 *qen a., mirat;* 15 *asats;* 16 *e bengan.*

III. Non es reis ni emperaire
20 gaire,
qe l'ause·l mantel drechar
var
ni far q'agues acatat
grat.
25 Ric me fai la noig en somnian,
can
m'es vis q'e mos bratz l'enclauza.

IV. Lai n'irai el sieu repaire
laire,
30 em peril qom de passar
mar;
si de mi no·il pren pitat,
bat
fer freg. Las! tan la vau pregan!
35 qan
qe ia de leis no men iauza.

V. Si no·m val amar, m'amia
dia,
pos eu l'am, s'il m'amara.
40 A!
sui al seu comandamen!
Gen
li serai, si·m vol retener.
Ver
45 li dirai. Q'autres li menta!

21 l'ause·l] *lam el;* 26 *tan;* 27 *leu clauza;* 32 si] *e si;* 34 *fres;* 36 *ni ia de leis men iauzia;* 37 ual] *uol;* 39 *mamaria;* 40 *ia;* 41 sui] *qeu sui;* 45 autres li] *autressi.*

Traduzione. — I. Chi non sa ben cantare, latri, quando ascolta il ruscello, chiaro, risonare

e quando sono dovunque variopinti i prati e la rugiada del mattino si spande soavemente, sull'erba, presso il salcio.

II. Non ardisco fare sembiante e parvenza d'amarla e non oso togliermi dal suo amore [1]); perchè sono entrati a servire amore dei drudi, che son pazzi [meglio è adunque tenersi lontano da profferte amorose]: e i falsi amatori vanno con inganno e sono a loro volta ingannati e scherniti da amore.

III. Non esiste alcun re o imperatore che spinga il suo ardimento sino a toccarle il mantello vaio o a far tanto da guadagnarsi le sue grazie. Essa mi rende ricco (felice) la notte, sognando, quando parmi tenerla chiusa fra le mie braccia.

IV. Andrò, pari a un ladro, presso di lei, come in pericolo di passare il mare; se di me non ha pietà, batto il freddo ferro (perdo il tempo). Ahimè! Tanto la vado pregando, sebbene già mai io non possa goderla.

V. Dato ch'io non abbla nulla da sperare dal mio amore, l'amica mia dica (poichè l'amo) se mi amerà o no. Sono volentieri al suo servizio e vi resterò, se mi vuole accogliere. Dirò, quanto a me, il vero; che altri le mentisca!

Qualche espressione richiede una parola di commento. La frase *mantel drechar* (v. 21) mi

---

1) Giraut Riquier, 62, 94: *Quar nous puesc desamar.* Cfr. Levy, *Suppl. W.*, II, 211.

ricorda, sebbene il senso sia in essa alquanto attenuato, un verso di Guglielmo IX:

> ... me lais Dieus viure tan
> c' aia mas mans soz son mantel!
> (*Ab la dolchor*, v. 24)[1]).

Quanto al v. 30, il S.-L. ha già ricordato Pier della Vigna:

> Or potess' eo venire a voi, amorosa,
> Come lo larone ascoso e non paresse!

e non va dubbio che altri passi consimili potrebbero essere citati. La frase: « battere ferro freddo » è assai nota e sarà inutile darne esempi[2]).

***

Alcune liriche di Jaufre appartengono al ciclo dell'amore lontano; ma mentre in altre le aspirazioni del poeta sono tutte soffuse di luce ideale, nella nostra esse si tingono d'un colorito sensuale, che traspare al v. 27: « m'es vis q'e mos bratz l'enclauza »! È questo un tratto che diven-

---

[1]) Notevole, in questo componimento (Jeanroy, *Guillaume IX*, p. 53), il v. 25: *Que'm parta de mon bon vezi.* Io leggerei *Bon-Vezi*, intendendo che si tratti di un *senhal.*

[2]) Cfr. Savj-Lopez, p. 223, n.

terà presto un luogo comune nella lirica provenzale. Si oda, ad es., Arnaut de Maroill:

> obre mos olhs soptozamen,
> gart sai e lai tot belamen,
> trobar vos ouit, donna, latz mei...

o anche Folquet de Romans:

> qe qan resvelh e men soven,
> per pauc nom volh los olhs crebar [1]).

Ciò non di meno, la donna cantata è lontana, e chissà che il passo « em peril qom de passar — mar (v. 30) » non sia statò uno degli stimoli a creare la leggenda della « princesse lointaine »! *Passar la mar* e *outra mar* eran frasi usate ad indicare il viaggio in Terra Santa [2]). E in Terra Santa Jaufre era realmente stato. Una fervida fantasia, accoppiando i due dati, a cui s'aggiungevano altre allusioni ad un amore lontano, trasse da poca e incerta materia tutto un romanzo: uno di quei romanzi, che non muoiono, perchè hanno un loro interiore significato di bontà, di bellezza e di dolore.

---

1) BERTONI, *Poesie, legg., costum. del medio evo*, p. 63.

2) Cfr. F. TORRACA, *Studi su la lirica italiana del Duecento*, Bologna, 1902, p. 52.

Come fu che Peire Vidal divenne imperatore.

Peire Vidal, celeberrimo insieme con Raimbaut de Vaqueiras fra i trovatori scesi in Italia sul finire del sec. XII, fu chiamato per dileggio « imperatore » da Manfredi Lancia in alcuni ben noti versi provenzali soventi volte pubblicati:

> Emperador avem de tal mainera
> Que non a sen, ni saber, ni menbransa... [1]).

Per quale mai ragione il nostro poeta fu dai contemporanei gratificato di questo titolo? Se si prestasse fede alla vitarella provenzale del Vidal, il problema avrebbe subito la sua soluzione: Peire

---

[1]) Vedili editi ora in J. ANGLADE, *Les poésies de Peire Vidal*, Paris, Champion, 1913, p. 66. È strano che l'ANGLADE abbia riprodotto tale e quale il testo del BARTSCH senza correggere nemmeno il v. 10 (*tragan la lumeira*) ridotto alla giusta e buona lezione già dal MUSSAFIA, *Del cod. est.*, p. 426. Migliore di quella dell'ANGLADE è l'edizione di questo testo data dal CRESCINI, *Man. prov.*[2], p. 275 e da me nei *Trovatori d'Italia*, Testo n.° I.

avrebbe sposato in Cipro una donna che gli fu dato ad intendere essere la nipote dell'imperatore di Costantinopoli « e qu'el per lieis devia « aver l'emperi per razon. Don el mes tot can « poc guazanhar a far navili, qu'el crezia con« quistar l'emperi; e portava armas emperials, « es fazia apelar emperaire e sa molher emperairitz »[1]). Non so se molti lettori si accontenteranno di questa soluzione e se saranno disposti ad ammettere che l'arguto e fine Peire Vidal, autore di poesie che vanno fra le migliori del parnaso occitanico, fosse uomo di una tale dabbenaggine, quale risulterebbe dalle poche linee dell'anonimo scrittore della biografia provenzale. Quanto a me, mi rifiuto ad accettare questa storiella come veritiera e penso che essa sïasi formata nella mente dell'autore della vila occitanica in sèguito a uno dei soliti fraintendimenti di qualche passo del poeta. Penso, cioè, che si abbia nel nostro caso una ripetizione, su per giù, di ciò che accade per la « Loba de Puegnautier »[2]) e di quel che analogamente avvenne per

---

[1]) Chabaneau, *Biogr.* in *Hist. gén. du Languedoc*, X, 271; Anglade, *Op. cit.*, p. 155.

[2]) Il Novati, *Romania*, XXI, 78, ha mostrato che il racconto della vita provenzale di Peire Vidal, secondo cui il poeta si sarebbe vestito da lupo esponendosi ad essere cacciato dai pastori, riposa sopra alcuni versi male compresi dello stesso trovatore; il quale, amante di certa « Loba », dichiara che si farebbe lupo per amore della lupa. Si tratta,

altri poeti, quali Guglielmo IX, Marcabruno, ecc., i cui più o meno difficili versi furono esca alla fantasia, facilmente infiammabile, degli autori di biografie provenzali. Non nego, sebbene faccia le più ampie riserve, un viaggio di Peire Vidal a Cipro, non nego neppure, con le solite non meno ampie riserve, che colà abbia egli potuto trovare moglie; nego, per mio conto, che egli abbia creduto seriamente di sposare una *pretendente* all'impero di Costantinopoli, sì da pensare di potere, proprio lui medesimo, divenire imperatore. Il biografo provenzale può insistere sin che gli piace sullo strambo carattere del poeta, può inventare episodi come quello della « Loba » e, fors'anche, del bacio impresso dal trovatore sulla bocca della moglie di Barral mentre dormiva nel suo letto [1]); ma non può farci passare

---

insomma, d'un giuoco di parole sul nome della donna amata. Strano è che il WECHSSLER, *Das Kulturproblem des Minnesangs*, I, Halle, 1909, p. 179 prenda alla lettera questa narrazione, pur conoscendo l'articolo del Novati, e citi il caso di Peire Vidal come un fenomeno sessuale di « masochismo » o di sommissione illimitata al desiderio di una persona di altro sesso! (Cfr. STRONSKI, *Folquet de Marseille*, Cracovie, 1910, p. VIII). A P. Vidal sono proprio capitate tutte le disgrazie!

[1]) Ad Adelaide, moglie di Barral, fu attribuito dal biografo un episodio, che, secondo me, va riferito ad altra donna e che è raccontato dal poeta medesimo: « Intrei dins sa maiso. | Eil baisei a lairo | La boca el mento » (*Ajostar*, vv. 26-28).

Peire Vidal come un mentecatto o un pazzo. Tutta la poesia di Peire sta a provare che il biografo fu un diffamatore e che con nessuno scrupolo offese con più d'un tratto menzognero la memoria del suo poeta. Il quale fu, certo, vanaglorioso, baldanzoso, orgoglioso; ma non fu nè un matto, nè un imbecille. Fu, per contro, un artefice squisito di ben costrutti versi e un trovatore di delicate armonie. Se, in questa faccenda, vi fu un tipo strambo, credo convenga indirizzarci, per cercarlo, verso l'autore dell'anonima biografia, autore, che non capì i versi di Peire e lavorò di fantasia con una disinvoltura sorprendente. Vediamo se ci riesce di dipanare questa aggrovigliata matassa.

I rapporti di Peire Vidal con Genova sono ben noti. Nel suo componimento *Neus ni gels* egli dichiara, con una certa dose di presunzione, di averne conquistati gli abitanti, grandi e piccoli, sì da potersi dire « signore dei Genovesi »:

> Eu sui senher dels Genoes,
> Quels grans els pauc ai totz conques:
> Li gran mi fan tot mon afar
> El pauc m'onron em tenon car (vv. 73-76).

Questo linguaggio non deve stupire in un poeta, come il Vidal, che sentiva altamente di sè. « Dove io vado — scriveva egli — la gente

« esclama: ecco messer Peire Vidal, colui che
« mantiene cortesia e galanteria, che agisce da
« uomo valoroso per amore della sua donna, che
« ama battaglie e tornei più che un monaco non
« ami la pace e che ritiene un tormento soggior-
« nare troppo lungamente in un istesso luogo »[1]).
Per un poeta siffatto, la frase « senher dels Genoes » doveva avere un significato speciale, in quanto egli si giudicasse dappiù dei Genovesi e *non* già loro effettivo signore, un significato da non estendersi oltre l'arte di corteggiare, di esser galánte, di scriver versi, di primeggiare, insomma, in cavalleria e in cortesia. In quest'arte egli riteneva di aver conquistato, superandoli, i Genovesi. E questa supremazia era per lui tale da potersi dire una vera e propria signoria. Onde non esitò altra volta a scrivere nel componimento *Quant hom es.*, v. 61:

Emperaire dels Genoes
Remanh . . . .

« Imperatore » dei Genovesi! Era realmente un vanto smisurato, e tale sarebbe stato anche per il conte Enrico di Malta, che lo stesso Vidal chiamava « estela dels Genoes » (*Neus ni gels,* v. 62).

Posso ingannarmi, ma questa gratuita qualifica di « emperaire dels Genoes » non doveva non parere un tratto di spavalderia sfacciata agli

1) *Baros, de mon dan,* vv. 48-54.

amici che Peire contava in Italia; i quali poterono beffeggiarlo per tanta sua baldanza. Un'eco appunto di siffatti scherni si ode, a mio avviso, nei celebri versi di Manfredi Lancia:

> Emperador avem de tal mainera
> Que non a sen, ni saber, ni menbransa...

Bell' imperatore (ci dice insomma Manfredi), bell'imperatore! « Più ubbriaco di lui, nessuno « si assise mai sopra un trono nè calzò speroni, « nè un più vile porta scudo o lancia. Uno più « malvagio non fece mai versi nè canzoni. Gli « manca soltanto l'abitudine di tirar sassi, per « essere del tutto un uomo dappoco ». S'io ho ragione e se, cioè, il Lancia con il suo « emperador » allude non già alle presunte pretese all' impero di Costantinopoli, ma alla sfacciataggine con la quale il poeta osava dichiararsi « emperaire dels Genoes », il componimento *Emperador avem de tal mainera* deve essere posteriore a un testo perduto del genere di quello in cui il Vidal si gratifica dell' incriminato titolo, o posteriore a dirittura a quest'ultimo testo [1]).

[1]) S. SCHOFF, *Beiträge zur Biographie und zur Chronologie der Lieder des Troub. Peire Vidal*, Breslau, 1887, p. 6. Quanto allo scambio di versi fra Peire Vidal e il Lancia, si ritiene che abbia avuto luogo dopo il 1180 e prima del 1190. SCHULTZ-GORA, *Zeitschr. f. roman. Phil.*, VII, 187 e MERKEL, *Manfredi I e Manfr. II Lancia*, Torino, 1881, p. 16 si avvicinano al 1190.

***

Come nacque la storiella dell'impero di Costantinopoli? Siamo giunti al punto, al quale volevamo arrivare. Ponete sotto gli occhi di uno scrittore mal destro di biografie provenzali — caso non unico nè raro — i testi di Peire Vidal. Fate che questo scrittore, poco amico della storia, *molto* frettoloso e fantasioso e per di più senza scrupoli quanto all'osservanza della verità, resti colpito dal titolo di « Emperador » dato dal Lancia al trovatore, e questo titolo compari a quello di « emperaire dels Genoes » e vedrete codesto scrittore in un bell'imbroglio. Per uscirne, bisogna salire sull'ippogrifo della fantasia, a cavalcare il quale un aiuto può facilmente venire da altri passi del poeta, qualora non li si intendano nel loro giusto significato. Peire Vidal, per alludere a un amore perfetto e completo, fa uso dell'aggettivo « emperial ». Nel suo componimento *Tart mi veiran,* v. 18, egli scrive: *sius pagatz d'amor emperial* e vuol dire « d'amore perfetto, leale, senza pari ». Già il Bartsch (*P. Vidal's Lieder,* p. XXV) notò che « emperial » fu adoperato dai trovatori per indicare la perfezione; a torto l'Anglade ha tradotto la citata locuzione: « si vous êtes contente d'un amour d'empereur (?) ». In un altro passo, il Vidal afferma che la sua donna è degna, per la sua bellezza, di

portare corona sopra un trono d' imperatore (*Car' amiga,* vv. 17-20):

Ab color vermelh' e blanca
Fina beutatz vos faissona
Ad ops de portar corona
Sus en l'emperial banca.

Questi versi furono, secondo me, il germe, donde si sviluppò, nella calda fantasia dell'anonimo autore della vitarella occitanica, la leggenda della nipote dell'imperatore di Costantinopoli e delle relative pretese di Peire Vidal alla successione di quell'impero. La donna degna, secondo una frase cavalleresca della lirica aulica, di portar corona e anzi corona imperiale diventò moglie del trovatore, per permettere a quest'ultimo di avanzare le sue pretese per ornarsi del titolo di « emperador ». L'imaginazione dell'anonimo fissò la scena in Oriente (perchè, per quanto pochi fossero i suoi scrupoli, una pretesa del Vidal al trono d'Occidente gli dovè parere un'enormità da non passare troppo liscia) e scelse una greca di Cipro, che fu creata nipote dell'imperatore di Costantinopoli [1]). E così Peire Vidal divenne

[1]) Ritengo che sia leggendario, nella biografia del Vidal, anche l'episodio della « lingua tagliata ». Peire avrebbe indirizzato poesie a una donna di Saint-Gilles. Il marito lo avrebbe punito facendogli tagliare la lingua (*Li fo la lenga mermada*, Brev. d'amor, 28162). Penso, in via di congettura, che la leggenda sia nata da un passo, contenuto in un componimento perduto, nel quale il trovatore affermasse che

imperatore, per certa sua arroganza dapprima, e poscia per grazia e volontà d'uno scrittore di biografie provenzali [1]).

---

piuttosto che dir male della sua donna si lascerebbe tagliare la lingua. Talora gli autori delle biografie eran traviati dalla cattiva lezione del ms. che avevan sott'occhio. Frasi e locuzioni anche facili potevan essere deformate dai copisti in modo da indurre la fantasia del lettore a intervenire per ottenere, in qualche maniera, un senso. Una ricerca approfondita e complessiva di quanto di storico e leggendario contengano le vitarelle e « razos » provenzali sarebbe utilissima. Lo ZANDERS, *Die altprov. Prosanovelle*, Halle, 1913, non ha neppure sfiorato questo delicato problema.

[1]) F. TORRACA, *Pietro Vidal in Italia*, Napoli, 1915 non si mostra disposto ad accogliere le conclusioni di questo mio scrittarello. Delle osservazioni del Torraca mi sono giovato, con gratitudine, in questa nuova stampa; ma, tutto sommato e fatto il mio esame di coscienza, sento di non aver nulla da cambiare circa le argomentazioni principali. Il mio scritto ricompare dunque presso che tal quale fu stampato la prima volta.

Il « pianto » di Giacomino pugliese per la donna amata.

Con Giacomo da Lentini e con Rinaldo d'Aquino, Jacopo da Morra o « Giacomino pugliese » va tra i migliori poeti dell'antica lirica meridionale [1]. C'è, nei suoi versi, qualche nota fresca e qualche accento personale, a rompere la monotonia dell'imitazione dei modelli d'oltre le Alpi. C'è anche, qua e là, un colore, che manca del tutto, o quasi del tutto, ai suoi confratelli nell'arte di dettare rime d'amore:

> Ch'io mi partia — da voi intando
> diciavatemi — sospirando:
> « se vai, meo sire, e fai dimoranza,
> « ve' ch'io m'arendo e faccio altra vita.
> « Giammai non entro in gioco nè in danza
> « ma sto rinchiusa più che romita ».
>
> (*Ispendiente*, vv. 31-36).

---

[1]) Per l'identificazione, proposta dal TORRACA, di Jacobo da Morra con Giacomino pugliese e per la poesia di quest'ultimo, rimando al mio *Duecento*, Milano, 1911, pp. 67-69.

E a lui spetta, inoltre, la fortuna, o il merito, di averci lasciato il più antico esempio di « pianto » nella letteratura italiana: *Mortte, perchè m'ai fatta sì gran guerra* (ms. Vat. 3793, c. 16a). Non v'ha dubbio che questo componimento sia pedissequamente imitato dalla lirica d'oltre le Alpi, che sempre stava dinanzi alla mente dei nostri antichi poeti: vi si trovauo gli stessi sentimenti, le stesse imagini, le stese espressioni. Quale è stato pubblicato[1]), il nostro testo mostrerebbe di differenziarsi dai pianti, che conosciamo, in un solo punto e cioè nella preghiera, rivolta a Dio, la quale sarebbe fatta dall'anima stessa volata al Creatore (str. VI):

> Se fosse al meo volere, Donna, di voi
> direste a Dio sovrano che tutto facie
> che giorno e notte istessimo ambonduoi.

---

[1]) Alla fine di questo breve scritto, lo studioso troverà un'edizione del componimento, quale, secondo me, va criticamente ricostruito. A base ho presa la stampa del Monaci, *Crest.*, I, 92, che prego il lettore di tenere sott'occhio. Ecco alcune osservazioni su questa stampa. Al v. 19, leggerei *mostra*, anzi che *mostran*, perchè soggetto è la donna amata. Al copista fu suggerito il plurale dalle parole che seguono: *li dolzi sembianti*. Al v. 25, si sopprima *Oi me* e si legga, togliendo il punto al verso precedente. *Partit' ài la più dolze compangnia — Che sia in nulla parte*, *ciò m' è avviso. — Oime, madonna, chi tene 'l tuo viso.* Il copista ha scritto *Oi me* un verso prima, per errore. Per alcuni altri emendamenti a questo testo, si veda: Casini, *Annotazioni critiche sulle antiche rime volgari del cod. vat. 3793*, Bologna, 1888, p. 47.

Ora, questa interpretazione non parmi sostenibile di fronte alla constatazione che nei « pianti » l'anima del defunto non usa rivolgersi direttamente a Dio. Ad intercedere, interviene la Vergine, come, per es., nel pianto di Folquet de Marseilla per Barral, vv. 62-66:

E deignatz l'en vos preiar.
Verges, que preiatz per mans
vostre Fill, per q'el los socor,
q'esperans'an tuich li meillor
e·ls vostre cars precs merceians.
(STRONSKI, p. 76).

Rigaut de Barbezieu in morte del Conte di Provenza: *Gloriosa, plassa·us d'auzir mos precs,* e R. Gaucelm, 7: *preguem Sancta Maria,* ecc. [1]). In un componimento, come il nostro, tutto contesto da cima a fondo di modi e locuzioni desunte dal frasario convenzionale della lirica d'oltre le Alpi (per es., vv. 32, *Ov'è Madonna e lo suo insengna-*

---

[1]) Per questo particolare, si cfr. H. SPRINGER, *Das altprov. Klagelied,* Berlin, 1895, pp. 23-24. — Accade invece, negli antichi « pianti », che si rivolga direttamente a Dio il poeta stesso (non già l'anima del morto). Per es., nel *pianto* di Serveri de Girona per la morte del visconte Raimondo di Cardona (1276), edito recentemente da A. JEANROY, in *Ann. du Midi,* XXIV, (1912), p. 49, si legge (vv. 49-50): « [D]eu, qui l'a fait be viure e be morir — Prec humilmen c'ab si·l deyn acuyllir ». Il ms. ha *Eu* (non *Deu*) accettato dallo Jeanroy, ma la correzione in *Deu,* secondo me, si impone.

mento? La sua bellezza e la gran canoscienza? Lo dolze riso e lo bello parlamento? Aimeric de Peguilhan, in morte di Beatrice d'Este [lez. di *D*, c. 171[d]]: *On es era sos bels cors gen noiritz?... El respondre plasens et abellitz E sei* (ms. *ses*) *esgart dous un pauc en riçen,* ecc.), in un componimento, dico, come il nostro, è presso che impossibile che manchi l'intervento della Vergine. Il passo ha bisogno, secondo me, d'un leggero emendamento, che lo trasforma e lo restituisce alla sua originale lezione. Intanto, si noti che il ms. non ha *direste* e non ha neppure *diceste,* come appare dalle varianti date dal Monaci, ma reca *diciesse* (p. 56 della nuova ediz. del ms. 3793)[1]) che occorre conservare. È necessario invece correggere *di uoi* in *di noi*. La *Donna di noi,* la « nostra Donna », è la Vergine. Si legga perciò:

> Se fosse al mio voler(e), Donna di noi,
> diciesse a Dio sovran(o) che tutto facie
> che giorno e notte istessimo ambonduoi

E qui giova osservare che veramente importante è per la sintassi, l'uso di *diciesse* per « diresti », poichè il passo va così interpretato: « Se, « o Vergine, fossi al mio volere, tu diresti a « Dio, ecc. ». Quanto alla finale *-e,* per *-i,* nella seconda persona singolare, rimando al Wiese,

---

1) Ringrazio il dr. A. Mercati di aver collazionato per me il passo. La lezione *diciesse* è sicura.

Altitalien. Elem., p. 144 [1]), e quanto all'uso dell'imperfetto soggiuntivo, con valore di condizionale, in siffatta congiuntura, ricordo nello stesso ms. vaticano: p. 71 (della nuova edizione romana):

Se de lo suo parlare
non mi *fosse* tanto fera,
diciesse alcuna cosa, al meo parere,

ove *diciesse* ha appunto il valore di condizionale. E a p. 320:

Ca s'eo m'*asicurasse* a voi di dire
lo meo volere.....
non credo mi *facieste* soferire,

nel qual passo *facieste* corrisponde a un più moderno «fareste». E il Notaro (p. 25) dice:

non *fosse* sì avenente
per ch'io lasciare *volesse*,

dove *volesse* può valere tanto *volessi* quanto *vorrei*, ma più probabilmente, parmi, *volessi*, sicchè questo ultimo passo non può avere la forza probativa dei due precedenti. Del resto, è noto che l'antico

---

[1]) E più improbabile che si tratti di una 2.ª plur.; ma ricorderò, a ragion d'esempio, il *voi fosse* del Sacchetti (Meyer-Lübke, *Ital. Gram.*, p. 277). Nel nostro testo, non c'è bisogno di allontanarci dalla dichiarazione più semplice, che *fosse* e *diciesse* siano, come sono infatti, seconde pers. singolari.

francese ha, insieme al provenzale, numerosissimi esempi di quest'uso dell'imperfetto sogg. per il condizionale (uso confermato dai testi basso-latini)[1]), p. es. nei *Livres des Rois:* « si tu l veïs, pur kei.... ne l'*oceïs?* e jo te *dunasse*, ecc. », e in un favolello (*De celui qui bota la pierre*): « Se l'enfanson n'eust vëu — Il ne « *dëist* (direbbe, avrebbe detto) pas a son pere »[2]). È interessante trovare questo fenomeno sintattico, oltre che negli antichi testi lombardo-veneti, nell'odierno triestino[3]), forse perchè la regione fu ladina e « il vero e proprio modo condizionale dei « Ladini è l'impf. congiuntivo »[4]). Oltre che in ant. provenzale e in francese, si riscontra questo

---

[1]) K. Foth, *Die Verschiebung lateinischer Tempora in den romanischen Sprachen*, in *Roman. Studien*, hgg. von E. Boehmer, II, p. 247.

[2]) L'impf. sogg. può sostituire il condizionale presente o passato. Per l'ant. francese, si veda Mätzner, *Altfranzösische Lieder*, Berlin, 1853, p. 147, e dello stesso Mätzner, *Französische Grammatik*, ediz. del 1885 (Berlin), p. 345. Ma il lavoro più importante sull'argomento è quello di J. Klapperich, *Historische Entwickelung der syntaktischen Verhältnisse der Bedingungssätze im Altfranzösischen*, in *Französische Studiez*, III (1882), pp. 13 sgg. Il Gamillscheg ha consacrate ultimamente importanti pagine a questo argomento (« Sitzungsberichte » di Vienna, 1913), ma si capisce che il passo del nostro « pianto » gli sia sfuggito.

[3]) Vidossich, *Studi sul dialetto triestino*, in *Archeografo triestino*, XXIV (1902), p. 59.

[4]) Parole del Gartner, cit. dal Vidossich, *Op. cit.*, p. 59.

uso in ant. spagnolo [1]), sicchè il nostro *diciesse* (-*i*) per « diresti » può ritenersi sicuro.

L'espressione *Donna di noi* per *Nostra donna* non sorprende punto alla rima e neppure sorprende che il poeta rivolga una simile preghiera alla Vergine, poichè egli si affretta a dire subito dopo: *Or sia il voler(e) di Dio da c'a llui piacie.* In tal modo, otteniamo un accordo significativo, se non a dirittura necessariocon gli altri « pianti » della lirica d'oltre le Alpi.

Ricostruzione critica del componimento.

I. Mortte, perchè m'ài fatta sì gran guerra,
che m'ài tolta Madonna, ond'io mi dolglio?
La fior de le bellezze mortt'ài 'n terra,
perchè lo monddo nonn amo nè volglio
5 Villana morte, che nonn a' pietanza,
dispartti amore e tolgli l'allegranza
e dai cordolglio:
la mi'alegranza post'ai 'n (gran) tristanza
chè m'ai tolto la gioia e l'alegranza
10 c'avere solglio.

II. Solle' avere sollazo e gioco riso
più che null'altro cavalier che sia;
or s'è gita madonna im paradiso,
portòne la dolze speranza mia;
15 lasciòmi im pene com sospiri e planti

1) Meyer-Lübke, *Roman. Gram.*, III, § 686 (p. 734 dell'ediz. ted.).

[e] levòmi da gioco e [dolzi] canti
e compagnia;
or no la vegio nè le sto davanti
e non mi mostra li dolzi sembianti
20 che [far] solia.

III. Oi, Deo, perchè m'ài posto in tale iranza,
ch'io son smarato, non so 've mi sia!
che m'ài levata la dolze speranza,
partit' ài la più dolze compagnia
25 che sia in [n]ulla partte, ciò m'è aviso,
oimè, Madonna, chi tene 'l tuo viso
in sua ballìa?
Lo vostro insengnamento dond'è miso?
E lo tuo franco cor, chi lo mi à priso,
30 o dona mia?

IV. Ov'è Madonna e 'l suo insengnamento?
La sua bellezza e la gran canoscianza?
Lo dolze riso e lo bel parlamento?
Gli ochi e la boca e la bella sembianza?
35 L'adornamento e la sua cortesia?
Madonna per chui stava tutavia
in alegranza,
or no la vegio nè notte nè dia
e non m'abella si con far solia
40 in sua sembianza.

V. Se fosse mio lo regno d'Ungaria
con Greza e [la] Lamangna infino in Franza,
lo gran tesoro di Santa Sofia
non poria ristorar sì gran perdanza
45 Oi, come in quella dia che si n'andao

Madonna [e] d'esta vita trapassao
con gran tristanza,
sospiri e pene e pianti mi lasciao
e già mai nulla gioia mi mandao
50 per confortanza!

VI. Se fosse al meo voler, Donna di noi,
diciesse a Dio sovran che tuto facie
che giorno e notte istessimo ambonduoi.
Or sia 'l voler di Dio da c'a llui piacie.
55 Membro e ricordo quand'era co'meco
sovente m'apellava: « dolze amico »
ed or no'l facie
poi Dio la prese e menolla com seco.
La Sua vertute sia, bella, con teco
60 e la Sua pacie.

San Francesco cavaliere.

San Francesco, che sogna di morire tra le braccia della sua dama la Povertà [1]) e che al termine del suo viaggio raccoglie — nuovo Jaufre Rudel — il sorriso pietoso di Giacolina dei Sette Soli, venuta da Roma a piovere un ultimo raggio di consolazione sul viso malato del morente [2]), può dirsi, meglio che giullare di Dio, « cavaliere di Cristo ». Egli stesso si chiamò giullare nel suo disprezzo di sè e delle cose terrene [3]); ma non ebbe del giullare quelle caratteristiche precipue che si rivengono limpide negli atti di Fra' Jacopone. Si racconta infatti di S. Fran-

---

1) *Liber conformitatum*, 171, ediz. 1513.

2) P. Sabatier, *De l'evolution des légendes. A propos de la visite de Jacquelline de Settesoli à S. François*, in *Bull. crit. di cose francescane*, Firenze, 1905, I, p. 22.

3) I. Della Giovanna, *S. Francesco giullare e le « Laudes creaturarum »*, in *Gior. stor. d. letterat. ital.* xxv, 1. Cfr. anche lo stesso *Giornale*, xxix, 302 e xxxiii, 383. E si veda N. Tamassia, *S. Francesco d' Assisi*, Padova e Verona, Drucker 1906, p. 61.

cesco quello che si disse poscia di Manfredi: che di notte usava, ancor giovane, percorrere le vie in mezzo a una compagnia gioiosa, riempiendo il silenzio di grida e di canti festosi, e si aggiunge che in ogni espressione di cortesia sapeva sempre astenersi da tutte cose basse e volgari. Egli era, a testimonianza dei biografi, « animo gloriosus » e provveduto di uno spirito per eccellenza aristocratico, la cui finezza manifestavasi sopratutto nello sforzo continuo di elevarsi da ogni mediocrità, in fatto di pensieri e di sentimenti. — E fu aristocratico nella concezione della Povertà, che non è per S. Francesco, come osserva il Sabatier, una rigida insensibilità o una pura rinuncia di tutti i piaceri, ma piuttosto un arrichimento interiore e un godimento senza impacci dei tesori dello spirito; e fu aristocratico ancora nella tragica lotta combattuta da solo in fondo all'anima, quando solitario e pieno di mistero straniavasi dal mondo e si dirigeva verso una grotta preferita nelle campagne d'Assisi. E là, solo coi suoi gemiti, appare a noi quale uno di quei cavalieri che dalle fresche prose dei romanzi d'avventura balzano pieni d'incanto e d'amore como da un maraviglioso mondo di sogni. Amavano i luoghi selvaggi e i rosai rugiadosi e le verdi siepi, sotto le quali liberamente potevano dar sfogo alla tristezza del loro cuore. Pari a un cavaliere errante, San Francesco passa da un luogo all' altro, animato dal miraggio di un

ideale che gli splende mirabilmente dinanzi alla mente; in Provenza si esalta per la mistica celebrazione del Natale; non isdegna altra volta di incamminarsi, radioso di fede, verso l'Oriente. D'innanzi alla sua anima l'idea religiosa si trasforma quasi in una sorta di idea cavalleresca e si tinge di tutti i colori, di che è prodiga una fantasia potente e accesa. Ond'è che molti suoi atti possono trovare la loro prima ragione nello spirito che anima i romanzi di cavalleria, le cui avventure deliziose e intricate bene dovevano sorridere nel pensiero del nostro poverello errante. Gli bastò conoscere per fama Gualtiero di Brienne, che guerreggiava nel mezzogiorno d'Italia, per acceso dalla brama irresistibile di coprirsi di a sentirsi gloria. E preparò allora armi sontuose e un equipaggio principesco, poichè eragli già balenata l'idea di divenire un gran Principe.

Sono momentanei esaltamenti e moti spontanei dello spirito che si spiegano per varie ragioni, anche un poco tenendo conto degli influssi veramente notevoli esercitati dalla letteratura romanzesca di Francia, la quale diffondevasi tra noi, com'è noto, sia per mezzo di copie molteplici di opere cavalleresche, sia dietro le traccie dei romei per i cammini che conducevano a Roma. E così lo spirito romanzesco venivasi sempre più disposando all'idea religiosa. E così in S. Francesco i sogni cavallereschi della adolezenza cominciavano a imprimere solchi profondi. Egli ne

aveva piena l'anima; diventavan essi tutt'uno col suo fervor religioso, gli ardevano negli occhi, gli bruciavano nelle vene; e bastava il dolce nome di Francia a svegliare in lui mille energie, a suscitare in lui mille incanti. « Amava la Francia... voleva morire in Francia », ci dice Tommaso da Celano [1]), e i biografi ci narrano l'esaltazione, che lo prese, quando pel Capitolo generale del 1217 si dispose a partire per il paese prediletto. « Un poco della commozione, ond'egli era penetrato al momento di inaugurare questa nuova missione, è passato nel racconto dei biografi. Vi si sente un esaltamento in pari tempo dolce e angoscioso, il battere del cuore del bravo cavaliere che esce tutto bardato ai primi splendori dell'aurora e interroga l'orizzonte, ansioso dell'ignoto e tuttavia sfavillante di gioia, poichè egli sa che quel giorno sarà consacrato alla giustizia e all'amore » [2]).

È stato osservato che, nell'evoluzione di S. Francesco, l'imaginazione resta intatta, mentre il cuore si trasforma [3]). Nell'imaginazione è radi-

---

[1]) III, 129.

[2]) P. Sabatier, *Vie de S. François d'Assise*, Paris 1904, p. 236.

[3]) L. De Kerval, *Les sources de l'histoire de Saint François d'Assise*, in *Bull. cit.*, I, p. 12.

cato il linguaggio, che sente l'influsso, nel nostro Santo, dei romanzi di cavalleria. Egli chiama « paladini della sua tavola rotonda » i suoi compagni: quali Pacifico « Re dei versi » [1]), frate Egidio e altri ben noti. Frate Egidio, che parte in pellegrinaggio per Terra Santa, che cangia mestiere a seconda delle occasioni, che via via gli si presentano, e che è sempre pieno di originalità e di spiritualità in ogni atto della sua vita; e frate Pacifico, che si cinge dell'aureola di re dei versi, come un buon trovero di Francia (Adenés li Roi, a ragion d'esempio), sono due veri e propri cavalieri della religione e della fede, in ciò veri soci del poverello d'Assisi.

Piena la testa di ideali romanzeschi, S. Francesco concepisce l'avanzarsi della società come un'epica cavalcata [2]) e colloca accanto ai martiri della fede i nomi di Carlomagno, Rolando, e Olivieri: « Carolus imperator, Rolandus et Oli- « vierus et omnes Palatini et robusti viri, qui « potentes fuerunt in proelio, pro sequendo infi- « deles cum multo sudore et labore usque ad « mortem habuerunt de illis victoriam memoria- « liter et ad ultimum ipsi sancti martyres sunt « mortui pro fide Christi in certamine » [3]).

---

[1]) U. Cosmo, *Fra Pacifico « rex versuum »*, in *Gior. stor. d. letterat. ital.*, XXXVIII, 1.

[2]) L. De Kerval, *op. cit.*, p. 13.

[3]) *Speculum perfectionis*, cap. IV.

I santi, quali S. Agostino, S. Benedetto e S. Bernardo, hanno quasi per lui le stesse virtù di Orlando e Olivieri, e Carlomagno dalla barba fiorita vive sempre gagliardo nel suo pensiero. E a lato alle leggende epiche trovan posto nella sua imaginazione le « ambages pulcherrimae » degli eroi brettoni, ai quali piacevasi di paragonare gli amici suoi: « Isti sunt fratres mei Tabulae Rotundae » [1]).

La dama, che popola la sua fantasia, alla quale sono sempre rivolti i suoi pensieri e per la quale corse in guerra col padre, è la Povertà [2]). per cui S. Francesco pensò una parabola, che potrebbe esser detta un « conto » di antichi cavalieri. Vi era in un deserto una donna molto povera, ma bella. Un gran re, vedendo la sua bellezza, desiderò prenderla per isposa, sperando averne bei figli. Molti figli gli nacquero, ed eran degni di maraviglia a vedersi.

Divenuti grandi, furon mandati dalla donna al Re, che li accolse giocondamente alla sua mensa imbandita. Così il Re dei re nutrirà i figli della Povertà [3]).

Tale è il linguaggio famigliare di S. Francesco: linguaggio che dipende in linea diretta

---

[1]) *Speculum*, cit., cap. LXXII.

[2]) S. Minocchi, *Le mistiche nozze di S. Francesco e Madonna Povertà*, Firenze, 1901.

[3]) *Tre socii*, 50, I; 2 Celani, I, 1; Sabatier, *Vie de S. F.*, cit., p, III.

dalla letteratura del tempo e che, cosparso com'è di olienti fiori romanzeschi, rispecchia le caratteristiche più spiccate della sua imaginazione.

***

S. Francesco lodava il Signore nella lingua di Francia, ci dice Tommaso celanense; nella lingua cioè dolce e piacevole delle leggende cavalleresche, e duttile anche alle lodi della Vergine e di Dio. Conosceva egli, S. Francesco, qualche canzone pietosa francese o provenzale, ovvero sapeva egli stesso « trovare » nel linguaggio di oltr'alpe? Comunque, resta il fatto ch'egli possedeva la parlatura francesca.

Cantò l'amore e la fede in Provenza Peire d'Auvergne, la cui maniera di poetare di Dio ricorre allo spirito, quando si pensi agli ideali cavallereschi di S. Francesco; e Folquet de Marselha lodò, come il Santo d'Assisi nel celebre cantico delle creature, Iddio per « alluminare » il giorno dopo la notte:

Vers Dieus, el votre nom e de sancta Maria
m' esvelharai hueimai, pus l' estela del dia:
ven daus Jerusalem, que m' ensenha qu' ieu dia:

estatz sus e levatz,
senhor que Dieu amatz,
quel jorns es aprosmatz,
e la nueh ten sa via,
e sian Dieus lauzatz

per nos et adoratz;
el preguem qu' en don patz
a tota nostra via.

La nuech vai el jorns ve
ab clar cel e sere,
e l' alba nos rete,
ans ven bel' e complia [1]).

Nel cantico delle Creature è sovra tutto maravigliosa l'arte dell' epiteto e dell' aggettivazione, che troviamo così sviluppata in taluni canti provenzali. A proposito dei quali, sorge qui spontanea la domanda, se non fosse la frase *gallica lingua loquebatur* dei Tre Soci si debba interpretare nel senso di lingua provenzale, piuttosto che di lingua francese [2]). Certo è, per venire a un esempio, che l'epiteto è sempre eletto e fiorito in questa preghiera di Guilhem d'Autpol:

Esperanza de totz ferms esperans,
Flums de plazers, fons de vera merce,
Cambra de Dieu, ortz don naisson tut be,
Repaus ses fi, capdels d' orfes enfans,
. . . .
Frug d' entier ioi, seguranza de patz,
Portz ses peril, porta de salvan port,
Gaug ses tristor, flors de vida ses mort . . . [3]).

---

[1]) R. Zenker, *Zu Folquet von Romans u. Folquet von Marseille*, in *Zeitschrift f. roman., Philol.*, XXI, 335.

[2]) Cfr. G. Jesu, *I cantici volgari di S. Francesco*, Napoli, 1904, p. 16.

[3]) Appel, *Prov. Chrest.*, p. 92.

Non è improbabile, a parere di chi scrive, che nella letteratura italiana religiosa anteriore al moto umbro debba riconoscersi un leggiero strato o filone di imitazione d'oltr'Alpe [1]) San Francesco potè bene aver conoscenza di canti pietosi d'oltr'Alpe, egli che nel suo stesso nome portava radicato quello del paese che amava. Quegli ideali cavallereschi, che accesero anche la mente di Pietro Valdo, sfavillarono innanzi all'anima estasiata del Poverello errante d'Assisi.

E in ciò Pietro Valdo e S. Francesco sono fratelli: ebbero in loro fusi l'elemento religioso e l'elemento romanzesco, fecero della povertà la regina dei loro pensieri e furono entrambi cavalieri, perchè essi stessi, per la loro vita, seppero elevarsi nell'anima a dignità cavalleresca.

---

[1]) Le laudi dei flagellanti furono composte « ad imitazione « di quelle, onde Francesco d'Assisi faceva risuonare la « marca d'Ancona ». Sono parole di A. D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, 2.ª ediz., Livorno, Giusti, 1906, pp. 14-15.

Un nuovo testo volgare del sec. XIII.

Il manoscritto latino 276 della Biblioteca estense è membranaceo, scritto a due colonne nitidamente e appartiene al sec. XII. Contiene, mancante del principio, la storia o cronaca « Francorum Jerusalem peregrinantium » di Fulcherio [1]). Nel *verso* dell'ultima carta leggesi un breve componimento poetico che mette conto di dare alla luce perchè è indubbiamente stato scritto da una mano del secolo XIII. Il testo è difficilmente leggibile, scritto com'è alquanto affrettatamente in iscrittura non elegante e in parecchi punti già svanita. Ciò non ostante mercè l'azione di un reagente, mi è venuto fatto di far rivivere tutto il componimento:

> — Teniteve, mesere,
> de far esti semblanti,
> che trop' e[n]cu[n]tanenti
> serà palese — lo nostr' amor celato.

---

[1]) Potthast, *Bibl. histor. Medii Aevi*, I, 476.

5 — Madona, e' ò volere
de far tuto placere — che a vui sia;
ca s'eo podes' avere
d'esto mond'e tenere — la sig[n]oria;
si la refuseria,
10 foseve plachimento:
agate fermamento
che da chi dir no ve serie ma[n]cato.

— Agate fermamento
de no far mostramento — che vui m'amate;
15 saria desprisamente
fose palesamente — nostr' amistate;
per Deo, miser, gardate
ch'eo mo' sia desprisata;
tanta fe' v'ò donata,
20 che lo meo cor è 'n vostro g[i]udecato.

Nel v. 3 ho stampato *e[n]cu[n]tanenti* incontinente, subito; ma il codice dà: *trope gutanenti.* Il v. 12 *che da chi dir no ve serie ma[n]cato* credo significhi: « non vi sarebbe mancato qualche ragione di lamentela, (se non tenessimo il nostro amore nascosto) » ma non sarei alieno dallo stampare: *Ched a chi dir...*

Quanto all'ultimo verso: *lo meo cor è 'n vostro g[i]udecato,* esso vorrà dire: « il mio cuore è in vostro dominio (giudicato) ». La frase del v. 11 e del v. 13 *agate fermamento* significherà: « Proponetevi fermamente » e *plachimento* vorrà dire « piacimento » e cioè: « io rifiuterei la signoria del mondo, soltanto che voi ne aveste piacere ».

Circa il v. 8, il cod. legge: *desto mondetenir la segoria.* È chiaro dal confronto con la strofa che segue che devesi leggere *tenere* in luogo di *tenir.* Il componimento si collega, a mio avviso, alla prima poesia italiana dei meridionali. Il che pare confermato dalla forma *plachimento* (v. 10), che merita d' essere registrata.

Guittone d'Arezzo e il così detto « lai Tristan ».

Tristano, giunto in Brettagna, ha vivo nel cuore il ricordo doloroso di Isotta. Quand'ecco, a rendergli più pungente la ferita dell'abbandono, gli compare dinanzi, nella corte di un vecchio Duca, Isotta dalle bianche mani, un'altra Isotta, che lo fa sospirare di profonda malinconia e lo fa piangere d'amore in un « canto » che — dice Goffredo di Strasburgo nel suo *Tristan,* 19205-9 — sarà pregiato in ogni paese finchè durerà il mondo. E quando Tristano si trovava con la nuova Isotta e col Duca e con altre donne, usava intonare canzoni, in cui sospirava:

> Isôt ma drûe, Isôt m'amie,
> en vus ma mort, en vus ma vie.

In una suggestiva monografia, che s'intitola: *I lais brettoni e la leggenda di Tristano* (estr. dagli *Studi romanzi,* XIV, 5-138), Ezio Levi ha creduto che questi due indimenticabili versi facessero parte del « canto » intonato sull'arpa alla

vista di Isotta, nel primo accoramento delle rimembranze, quando il fremito della passione rinnovellata nel dolore aveva indotto Tristano a ricercare le corde dell'istrumento caro al suo cuore di poeta. Ma nel passo di Goffredo si distinguono due momenti diversi: dapprima Tristano improvvisa il suo « canto » di amore e di dolore, il così detto *lai Tristan;* poscia l'appassionato amante canta dinanzi alla corte « rundate » e « schanzune » e « liedelin » in cui ricorrono i due meravigliosi versi sopra ricordati. Il testo di Goffredo non ci permette di considerare questa specie di ritornello, pieno di poesia eterna, come un vestigio di quel *lai Tristan,* che non sappiamo se sia, o no, veramente esistito o se sia stato imaginato da Goffredo per rendere più patetica e impressionante la scena [1]).

Alla esistenza di questo *lai Tristan* (del quale parlerò altrove) il Levi crede fermamente; e — persuaso come è che i versi: *Isôt ma drûe, Isot m' amie — En vus ma mort, en vus ma vie* ne rappresentino una traccia salvatasi da un deplorevole naufragio — trova il maggior suffragio alla sua credenza nello studio delle imitazioni che del motivo passionale di Tristano sono state fatte nel medio evo. E,dopo aver citato un passo del

[1]) Il *lai* dovrebbe essere stato imaginato da Thomas, se veramente, come si crede da alcuni, Goffredo ha attinto per il suo episodio a una sezione perduta del *Tristan* di Thomas.

Tristan di Thomas e due versi della contessa Beatrice de Dia (*Estat ai*):

> mon cor ieu l'autrei e m'amor,
> mon sen, mos oillz e ma vida,

nei quali, a dir vero, l'imitazione è tutt'altro che manifesta, nota che il *lai Tristan* è « il solo *lai* che sia esplicitamente ricordato in Italia nel sec. XIII ». Ad attestare la diffusione del *lai* fra noi, sovvengono, secondo il Levi (pp. 15-26), due passi: l'uno dell'*Intelligenza* (str. 294):

> Audi' sonar d'un'arpa e smisurava
> cantando *un lai come Tristan morie*;

l'altro di Guittone (ediz. Pellegrini, I, 238):

> Voi me' Deo sete *e mea vita e mea morte.*

Sarebbe oltremodo strano che di questo *lai*, del quale non sono rimaste tracce sicure in Francia, trovassimo testimonianze in Italia; ma la stranezza di un fatto non è ragione sufficiente per negare il fatto medesimo. Onde diamoci ad esaminare le due testimonianze. Nel passo dell'*Intelligenza* non è possibile riconoscere un'allusione al *lai Tristan,* perchè in esso non poteva essere cantata la morte di Tristano, dal momento che il *lai* figurava essere intonato dall'eroe medesimo. L'autore dell'incomparabile poemetto italiano ha probabilmente imaginata la esistenza di « un lai come Tristan morie », se pure non ha conosciuto un canto perduto, posteriore in ogni caso a quello

di cui parlerebbe Goffredo. E quanto a Guittone, vediamo come stanno realmente le cose. Il drammatico concetto svolto nelle brevi sillabe: *en vus ma mort en vus ma vie* dovè trovarsi nel grande numero di quei motivi, che costituirono il patrimonio di sentimenti e d'affetti proprio nel medio evo della lirica cavalleresca o cortese. Fu forse dapprima uno di quei motivi che volano via dall'anima popolare in un momento d'ispirazione e che vengono raccolti dai poeti culti. Potè anche essere un concetto trovato d'un tratto da un poeta aristocratico e divenuto presto comune per la sua profonda significazione umana. Comunque sia, Guittone non ebbe dinanzi al pensiero il supposto *lai Tristan*, ma s'inspirò anche questa volta alla grande miniera, da cui portava via pagliuzze d'oro alla rinfusa, cioè alla lirica provenzale. Eccone le prove.

In un garbato « comjat » occitanico, che è conservato in quattro canzonieri provenzali scritti tutti e quattro in Italia, si legge (Zenker, *Folq. de Romans,* XIII, 31-32):

> Mas aissi, con vos plaisa, sia:
> *qu'en vos es ma mort e ma via.*

In una tenzone fra Montanhagol e Sordello, abbiamo (Coulet, *Mont.,* XIV, 44-46):

> Pus sabra sos cors prezats
> cum languis nueg e dia,
> ni qu'en lieys cuy suy donatz
> *es ma mort*[*z*] *e ma via.*

Sordello medesimo cantava (De Lollis, XX, 45-46):

> Per dieu ayatz merce, donna gracida,
> de mi, *q'en vos es ma mortz e ma vida.*

Non è improbabile che il motivo fosse venuto alla poesia provenzale da quella francese. Perrin d'Angicourt scriveva (Steffens, XXVII, str. 4):

> q'en vous est tous mes tresors,
> mes cuers, *ma vie et ma mors.*

In una canzone del ms. franc. 846 della Bibl. Nazionale a Parigi (e precisamente nel componimento che nel Raynaud ha il n. 1591), si legge (str. I, v. 10):

> Car en vos est ou ma mort ou ma vie.

Venuto, o no, questo doloroso motivo, di Francia, non è lecito, a parer mio, affermare, data la mancanza d'ogni prova, che esso abbia risonato per la prima volta nel così detto *lai Tristan.*

Un motivo, come questo, indelebile nel cuore di chi lo ha udito, doveva essere presente alla memoria di chissà quanti poeti, i quali potevano servirsene per Isotta, per Tristano, come per qualsiasi altro amante. In ogni modo, pare a me che Guittone d'Arezzo lo abbia colto nei verzieri di Provenza, per destare l'eco di una gentile nota d'oro entro una sua poesia d'amore.

La Pastorella di Guido.

Nei freschi giardini della poesia del « dolce stil nuovo » trilla ancora con nota arguta la soave rima, entro cui splende, gemmata di rugiada e adorna di tutto piacere, la Pastorella di Guido. E la sua cera rosata e i suoi capelli biondetti e ricciuti e i suoi occhi pieni d'amore non si dimenticheranno mai, tanto delicatamente son pinti dal dolce amico di Dante e dal primo poeta italiano, che abbia disposato, con profondità di sentimenti e di pensieri, l'idea dell'amore a quella della morte. Leggiadra e armoniosa ballata, nella quale Guido Cavalcanti si è piaciuto di fissare alcune imagini di bellezza sullo sfondo della vergine natura, tra il verde di un boschetto e tra lo svariare dei fiori! Il motivo fresco e leggero si adagia come un canto d' amore entro il verso aristocraticamente foggiato; e l' elezione accurata della parola e il dolce suono delle rime tengono l'anima d' ogni lettore sospesa per virtù

d'un incanto, che i soli veri poeti sanno risvegliare:

In un boschetto trovai pasturella
più che la stella — bella al mi' parere.

Capelli aveva biondetti e ricciutelli
e li occhi pien d'amor, cera rosata:
con sua verghetta pasturav' agnelli
e, scalza, di rugiada era bagnata:
cantava come fosse 'namorata:
er'adornata di tutto piacere.

D'amor la salutai immantenente
e domandai s'avesse compagnia.
Ed ella mi rispose dolcemente
che sola sola per lo bosco gia,
e disse: — sacci, quando l'augel pia,
allor disia 'l mio cor drudo avere.

Po' che mi disse di sua condizione
e per lo bosco augelli audio cantare,
fra me stesso dicea: — or è stagione
di questa pasturella gio' pigliare. —
Mercè le chiesi sol che di baciare
e d'abracciare, se fosse 'n volere.

Per man mi prese d'amorosa voglia
e disse che donato m'avea 'l core.
Menommi sott'una freschetta foglia
là, dov'io vidi fior d'ogni colore,
e tanto vi sentio gioia e dolzore
che dio d'amore parvemi vedere [1]).

---

[1]) Rivalta, *Le rime di Guido Cavalcanti*, Bologna, Zanichelli, 1902, p. 178. Per comodità del lettore, ho riprodotto per intero il componimento, che trovasi nel resto in ogni antologia di letteratura italiana.

Di recente questo gentile componimento è stato esaminato da un nostro valoroso erudito in uno studio elegante sul dolce stil nuovo, comparso ad ornare un bel volume della « Lectura Dantis » (1906) dedicato alle opere minori dell'Alighieri. Con gusto squisito, Vittorio Rossi ha analizzato la poesia del Cavalcanti e ne ha mostrato i singolari pregi e le grandi bellezze, traendone argomento ad osservazioni e a giudizi, che vanno tra ciò che di meglio si ha oggi sull'elegante poeta.

Ma quando il Rossi viene a toccare della nostra ballata, egli si pone da un punto di vista che a me pare erroneo e tale da nuocere piuttosto che giovare ad un adeguato apprezzamento dell'insigne poesia. Scrive egli infatti che nell'anima di Guido vi hanno fibre « che rispondono con simpatia alle voci dei poeti del popolo » (p. 59) e che il tema del prezioso componimento « è dei più triti; uno di quei temi che erano nati spontanei dovunque era nata poesia popolare. La forma ha tutta la fresca vivezza di codesta poesia, tutto l'ingenuo candore, tutta la gioconda serenità ».

Io credo invece — e certo non presumo troppo, affermando che così devesi credere — che la ballatetta di Guido è tutta aristocratica e che deriva in linea diretta da quel genere di romanze e pastorelle così care alla lirica d'oltre le Alpi. Dirò di più: nel componimento di Guido abbiamo quasi la fusione dei due motivi prediletti

delle romanze e delle pastorelle; le prime più gravi e severe, le seconde più argute e scapigliate [1]).

Apro infatti il noto libro del Bartsch: *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen,* Leipzig, 1870, e leggo la seguente lirica d'ignoto poeta che ha tanti punti di contatto con la poesia di Guido (p. 24):

Ce fu en tres douz tens de mai
que de cuer gai
vont cil oisellon chantant,
en un vergier pour lour chant
oïr m'en entrai,
tant que la regardai
en ce jardin:
desoz un pin
bien ramé
pucele de grant biauté...
Visage a bien coulouré,
cors out grailet — et chief blondet,
menuement recercelé.
Bien sont si sourcil formé
si oeil sont verz et riant,
bouche petite et bien plaisant,
plus blanche que flor de glai...

---

[1]) Di romanze non si trovano tracce in Provenza. Quali siano le principali differenze tra i due generi è stato mostrato dal GRÖBER: *Romanzen und Pastourellen,* Zürich, 1872. Ma parmi che il Gröber abbia un po' esagerati i punti di distacco tra i due generi. Egli pensa tuttavia che le romanze siano più antiche e che le pastorelle ne siano come una derivazione per-via evolutiva. Si veda di contro A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France* [2], Paris, 1904, p. 9. Buone osservazioni sulla pastorella francese ha A. PILLET, *Studien zur Pastourelle,* Breslau, 1902.

Chi non sente quale rapporto intimo corra tra i capelli « biondetti e ricciutelli » della pastorella di Guido e il « chief blondet, menuement recercelé » della contadinella francese? Eppure, il Cavalcanti può avere ignorato questo componimento d'oltr'Alpe e avere attinto per il tipo estetico della sua pastora a tutta insieme la poesia francese e provenzale del sec. XIII. Perchè infine questa pastorella dai biondi capelli è pur sempre la stessa che troviamo in Provenza, in Francia e in Italia. E la poesia, che la canta, è anch'essa la medesima poesia aulica, sonante nelle corti e nei castelli dei grandi signori, sollazzo elegante e passatempo squisito della società colta d'allora, e frutto aristocratico per eccellenza [1]).

Ma se la forma metrica del componimento, anche più dell'andamento di tutta la poesia, ricorda le romanze francesi, è certo tuttavia che l'arguta conclusione ci riporta alle pastorelle così ardite e così squisite nel loro finale scioglimento. Alcuna volta il baldo cavaliere sta per cogliere il frutto d'amore, quando ne è impedito dal pronto accorrere d'alcuno, che usa o vuol usare argomenti decisivi; altra volta, invece, la fortuna sorride propizia all'elegante poeta, che può così menar vanto di nuova e inaspettata avventura. Altri poeti francesi poterono cantare:

lors la trais pres de mi [2]),

---

[1]) Si veda il capo I del libro già citato di A. Jeanroy.
[2]) Bartsch, *op. cit.*, p. II, p. 122.

ovvero:

> Jetai lai en mi l'erboie [1]),

e ancora:

> couchai la a terre — tout mantenant [2]).

E anche un altro poeta francese ebbe ad esprimere le stesse voglie di Guido quasi con identiche parole:

> Je m'en alai soz la flor
> por oïr joie d'amor [3]),

e potè vedere, come parve a Guido, il Dio d'Amore: « par un prael, le deu d'amors vi chevauchier ».

Del resto, Guido Cavalcanti era già stato in Provenza, quando gli uscì dal petto, qual getto limpido di fontana, il nuovo e fresco componimento. E, in Italia, sull'ali sopratutto della poesia provenzale, egli aveva potuto udire sonare la pastorella d'oltr'Alpe, e ne aveva anche potuto avere qualche sentore attraverso la nuova poesia francese portata in Italia da Carlo d'Angiò [4]).

---

[1]) BARTSCH, II, p. 129.

[2]) BARTSCH, II, p. 185.

[3]) BARTSCH, I, p. 27.

[4]) Insieme ad Adam, seguirono Carlo d'Angiò altri poeti, quali Perrin d'Angecort, Raoul, de Soisson, Gillebert de Berneville. GUY, *Essai sur la vie et les oeuvres littéraires du trovère Adam de la Halle*, Paris, 1898, p. 169.

Poichè è forza alfine riconoscere che anch'essa, la poesia francese, esercitò un notevole influsso su tutta la poesia lirica italiana del secolo XIII, se facciamo astrazione dalla scuola provenzaleggiante di Guittone. Adam de la Halle, che seguì Carlo, cantava:

> Car ma dame est tant douche a resgarder
> Que mauvestés ne porroit demorer
> En cuer d'ome qui la voie.

E Guido Guiniziellli:

> Null'uom può mal pensar fin che la vede.

E Dante nella *Vita Nuova:*

> E qual soffrisse di starla a vedere
> Diverria nobil cosa o si moria.

Sono voci di poesia lontana, che sgorgano dagli stessi sentimenti d'amore.

Un nuovo accenno alla rotta di Roncisvalle.

Per la storia della diffusione della leggenda carolingia in Italia e più particolarmente nell'Italia superiore, mi par prezzo dell'opera disseppellire finalmente da una cronaca del trecento, edita dal Muratori col titolo di *Chronicon estense*, una notizia, obliata fin qui, concernente Orlando e la disfatta di Roncisvalle. La cronaca, come tutti sanno, è a stampa nel T. XV dei *Rerum Ital. Scriptores* [1]), ma la notizia è ancora inedita; e ciò non ha del miracoloso. Infatti il Muratori si tenne anche questa volta a ciò che talora usava, pubblicando l'importantissima cronaca ferrarese; soppresse cioè quei brani che non gli parvero meritare l'onore della stampa. Ne venne che sul principio i due codd., che ci hanno tramandato

---

[1]) Si cfr. *Dei lavori preparatori alla edizione dei* Rerum Italicarum Scriptores. Comunicazione al Congresso Internazionale di Scienze storiche di V. Fiorini, Città di Castello, 1903, p. 17.

il *Chronicon*, contengono alcune notiziole, di cui non è traccia nell'edizione procurata dal Muratori.

Tra i passi soppressi, uno ve n'ha che preme di metter subito alla luce:

In VIII^c IIIJ^or annis sine millesimo, die XXV mensis Junii [1]). In die Sancti Viti fuit prelium Runcisvalli, ubi Rolandus cum duodecim paribus et cum omnibus aliis suis sotiis et sequacibus mortui fuerunt pro tradimento Gayni de Magança et tunc dictus Rolandus erat etatis. XXXVIII. annorum secundum Tripinum.

Due manoscritti, conservati entrambi nella Bibl. estense, contengono il *Chronicon:* l'uno, anteriore al 1383, è in pergamena e ha tra i mss. latini il n. 387; l'altro è cartaceo e porta il n. 369. Quest'ultimo servì di base all'edizione del Muratori; ma è certamente di minor pregio del primo, dal quale è provenuto, potrei dire, sicuramente.

È notevole sopratutto nel brano che abbiam messo in luce la determinazione cronologica che s'accompagna alla menzione della *Rotta di Roncisvalle* [2]). Una data errata troviam pure nella narrazione che ci ha lasciata della stessa disfatta il Maestro Tolosano († 1226) nella sua ben nota cronaca; ma le due determinazioni cronologiche non combinano. Il Maestro Tolosano scrive:

---

[1]) La festa di S. Vito cade realmente il 15 giugno; onde bisognerà correggere: *XV mensis Junii.*

[2]) Per la data della rotta, si cfr. Dümmler, in *Zeitschr. f. deutsch. Alterthum*, N. F. IV, 2, p. 279 e *Romania*, II, 146 e XI, 570.

« *de prelio Pallatinorum apud Runcivallem et* « *obitu eorum.* — Huius siquidem imperatoris « Karoli . XII . Pallatini, videlicet Turpinus ar- « chiepiscopus Remensis, Rolandus et Auliverius, « Guarinus de Anfelice, Comes Otto, Berenga- « rius, Ivus de Avolio, Angelerius et Saxonun- « dus, Anseis, qui alio nomine dicitur Stultus, « Girardus de [Rusi]lione et Rizardus senex, « cum infinitas sepissime de Saracenis, Deo iu- « bente, habuissent victorias, anno DCCCXV, « cum Marselio regie Yspanie et eius exercitus, « apud Roncevallem a mane usque sero gravis- « simum comiserunt prelium »; ove è da osservare che nella edizione del Tolosano, posteriore a quella del Mittarelli, in *Documenti di Storia Italiana pubblicati a cura della R. Deput. per la provincia di Toscana,* VI, si legge in luogo di DCCCXV la data DCCCXI. Il Rajna, che ha discusso in ogni sua parte e valutato, come merita, il passo del Tolosano, ha manifestato il sospetto che il cronista, anzichè attingere alla tradizione, abbia fatto uso di una fonte scritta [1]). Nel nostro caso, parmi non ci sia dubbio alcuno ad ammettere la dipendenza della notizia carolingica del *Chronicon estense* da una scrittura anteriore. Basti osservare il modo com'è composto il *Chronicon.*

---

[1]) Rajna, *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo medievale,* n. IX (*Altre orme antiche dell'epopea carolingia in Italia*) in *Romania,* XXVI (1897), p. 65.

Il Muratori già fece notare l'affinità che intercede tra la prima parte del *Chronicon* fino all'a. 1260, e il Monaco Padovano. Lo Jaffè ripubblicando il Monaco Padovano, sotto il nome di *Annales Sanctae Justinae* nel T. XIX dei *M. G. H. Script.* ritornò sulla questione e determinò meglio il concetto espresso dal Muratori. Ora, a noi sia concesso esprimere il sospetto che le due cronache derivino da un originale perduto, scritto nella regione veneta, molto più esteso e ricco di notizie, donde ognuna abbia tratto per conto proprio i passi che più premevano, e che l'autore del *Cronicon estense* abbia adoperato oltre la fonte degli *Annales S. Justinae* altre scritture. Ciò risulta anche dal fatto che tanto gli *Annales*, che incominciano coll'a. 1207, quando il *Cronicon*, la cui prima notizia risale all'anno 328, sono preceduti da un medesimo passo, il quale per essere stato trascurato dal Muratori giova qui riprodurre:

« Eorum que ab initio mundi facta sunt, « usque nunc, notitiam minime haberemus nisi « proborum virorum diligentia ystoria [1]) descrip-

---

[1]) *istorias* legge lo JAFFÈ; danno invece *ystoria* i codd. del *Chronicon estense.* O io m'inganno, o la forma che devesi conservare è appunto *ystoria*, poichè *Historium* esiste in lat. volgare nel senso di *codice, libro* (Du-Cange, IV, 210): e qui si allude di fatto a *codices historici* veri e proprj. Per questa ragione, la lezione *ystoria* è stata accolta nella nuova edizione del *Chron, estense* che si sta preparando (a cura del dott. E. P. Vicini e mia).

« sisset, in quibus vitia et scelera malorum
« hominum arguuntur, virtutes vero bonorum
« et opera laudabilia commendantur. Istoriogra-
« forum itaque vestigia pro nostro modulo imi-
« tantes, quedam que nostris temporibus facta
« sunt in partibus Marchie vel Lumbardie seu
« etiam extra fines Italie in presenti opusculo
« decrevimus sub compendio litteris declarare ».

Merita pure un cenno la forma, sotto cui si presenta il nome del traditore di Roncisvalle. *Gaino* o *Gayno* troviamo in Goffredo da Viterbo, nel cod. IV della Marciana, nel *Viaggio di Carlo Magno* edito dal Ceruti, nei frammenti pubblicati dal Rajna[1]) (*Romania,* XXIV, 55), ecc. Essa è la grafia che s'incontra nell'Italia superiore.

E all'Italia superiore apparterrà forse anche la forma *Tripinum,* che ci si sentirebbe tratti a correggere senz'altro in *Turpinum.* Il Rajna ha già notato in documenti italiani le varie scritture: *Trepin, Torpino, Terpino*[2]). Ora nell'*Imago Mundi* troviamo costantemente *Tripino*[3]), la cui fama erasi ben presto diffusa in Italia[4]). Per

1) Rajna, *Riv. fil. rom.,* I, 174.

2) Rajna, *Contr.* cit. (*L'onomastica italiana e l'epopea carolingia*) in *Romania,* XVIII, p. 69.

3) M. H. P., III, 1357. Sulle leggende carolingiche nella *Chronica* di I. d'Aqui si può consultare un lavoro di F. Gabotto nei voll. XXXVII-XXXVIII della *Rev. d. lang. romanes.*

4) Rajna, *La rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana,* in *Propugnatore,* S. I, vol. III, Par. II, p. 392.

esempio, Fra' Iacopo d'Acqui scrive (col. 1508): « Primus archiepiscopus Tripinus - Vivianus Tripi- « nus ». Anche la forma *Tilpino* fu nota in Italia.

Poche parole restano a dirsi intorno al posto che alla nostra notiziola compete fra le varie testimonianze, che abbiamo, dello sviluppo ottenuto dalle leggende di Carlo Magno in Italia.

L'importanza che ha codesta notizia tra le altre è questa, a parer nostro: che essa non dipende da fonte orale, ma deriva direttamente da una preesistente fonte scritta, dimostrando così che le gesta di Orlando erano nel sec. XIII penetrate, per quanto spetta al Veneto, nel dominio della storia vera e propria oltre che in quello della poesia. Il che si riattacca alle favolose genealogie registrate nel libro di Giovanni di Nono [1]) e spiega vie più il favore veramente straordinario a cui erano fatte segno le leggende carolingie nell'alta Italia [2]).

---

[1]) RAJNA, *Le origini delle famiglie padovane e gli eroi dei romanzi cavallereschi*, in *Romania*, IV, p. 179, ov'è parola dell'antichità di tali favole genealogiche.

[2]) Quanto all'età di Orlando (38 anni), noi dobbiamo soltanto avvertire ch'essa è determinata nella cronaca di Turpino in un frammento poetico (*Romania*, II, 148), nel quale leggesi il seguente verso:

Sex qui lustra gerens, octo bonus insuper annos

che, come ha dimostrato il Dümmler, è tratto da un epitafio di Fortunato per Chalaterico, vescovo di Chartres. Si veda il PARIS, *Romania*, XI, 570.

Sui manoscritti del « Meliacin » di Gerard d'Amiens.

Quattro sono i codd. che contengono il *Meliacin*, romanzo d'avventure del sec. XIII:

A.	Bibl. Nazionale di Parigi . .	—	f. franc. 1633.
B.	» » » »	—	» » 1587.
C.	Bibl. Riccardiana di Firenze	—	— 1575.
D.	Bibl. Nazionale di Parigi . .	—	f. franc. 1455.

I mss. parigini servirono al Paris per un suo articolo su Gerard d'Amiens inserito nella *Hist. litt. de la France,* XXXI, 171; il codice di Firenze fu utilizzato dal Keller, *Romvart,* 99 e dallo Stengel, che nella « Zeitsch. f. rom. Ph. » (vol. X, 460 e 615) diede in luce i frammenti di liriche francesi, che qua e là s'incontrano nel poema.

Non saranno inutili forse a un futuro editore del lungo romanzo di Gerard alcune poche osservazioni che m'è accaduto di fare studiando i

quattro codici che soli ci hanno conservato il *Meliacin,* detto altrimenti, seguendo l'« explicit » di B e C: *Cheval de fust.* Prescindendo dunque dalle molte questioni d'indole letteraria che il poema solleva in ispecie per quanto riguarda la sua innegabile dipendenza dal *Cleomades* di Adenet li Roi [1]) e rimandando per tutto ciò alla memoria già citata del Paris, a una acuta recensione del Tobler, *Zeitschrift,* XI, 421 e infine alle pag. 786-7 della *Französ. Litt.* del Gröber in *Grundriss f. rom. Phil.*, II, Abt. I; mi limito al puro e semplice esame dei manoscritti.

Essi sono tutti in pergamena, scritti nitidamente a due colonne e possono assegnarsi suppergiù al medesimo tempo: la fine del XIII, o il principio del XIV secolo. I codd. A B C furono decorati nella prima carta di una grande miniatura, che fu spiegata da G. Paris di su gli appunti di Paulin Paris, e che disgraziatamente venne asportata dal cod. C con perdita di una parte del principio del poema. Oltre a ciò, i mss. A e B sono provvisti di altre minori miniature per tutta quella parte, che costituisce il primo episodio del romanzo e che potrebbe dirsi il « prologo » del Meliacin. Sono miniature che illustrano via via i doni che i tre pretendenti alla mano di Melida, Ida e Glorianda recano al Re

[1]) A. van Hasselt, *Li roumans de Cléomades*, Bruxelles, 1865-66.

della « grant Herminie » e ci mostrano successivamente i regali della gallina coi sei pulcini, dell'imagine « toute de fin or trasgetée » che « en sa bouchete avoit... une belle trompe d'argent », e infine del cavallo di legno, mosso da quattro caviglie. Le miniature giungono sino a riprodurci la partenza di Meliacin sul *Cheval de fust,* dopo il tradimento del suo inventore e l'ingresso dello stesso Meliacin nella torre, ove egli scopre addormentata quella che diventerà signora dei suoi pensieri. Questo passo è uno dei migliori del monotono poema e merita per questo d'essere qui riportato in una lezione ricostruita sui codd. tutti, che ce lo hanno tramandato (A, 14v; B, 14v; C, 16r; D, 15r):

Vit qu'ele ot le chief descouvert;
Mais l'autre cors avoit couvert,
Fors les bras, qu'ele ot fors a plain.
Cil qui son cuer ot mis de plain
5 A regarder la bel'e gente,
Vit que nature ot mis s'entente
En li de trestoute biauté;
Qar rose qui naist en esté
N'est si bele sus autres flours
10 Comme ele ert miroirs et flours
De biauté sus celes du monde.
Ele fu tant bele et tant blonde
Qu'en mon vivant penser porroie
Que sa biauté ne descrirroie.
15 Uns cheveux ot crespes pleisans,

v. 7 en lui D v. 10 cele BD

A coulour de fin or luisans,
Ki el bien fait chief li tenoient,
Mais mult tres bien i avenoient;
Qar li chevel erent blondet
20 Si savereus et si sadet
Que de fine biauté luisoient
Con fins ors et resplendissoient.
    Le front avoit et blanc et plain
Et de si tres grant biauté plain
25 Que n' i paroit ne ners ne fronce:
Ele fu si bele et si douce
Qe nus ne la porroit descrire:
De ses biaus iex vous puis ie dire
Qu' ele avoit les sourcis brunés
30 Biaus et cointes, plaisans et nes,
Regart de debonnaireté
Riant et plain de gaieté,
Dous et espris de grant plaisance
Et d' une si douce acointance
35 Que nus ne l' osast esgarder
Que ia se peust si garder
Ne fust espris de feu ardant
En sa grant biauté esgardant.
. . . .
    Mais de sa tres bele bouchete
40 Cele fu si savoureusete
Que mout doucement le baisast
Meliacins se il osast,
Qar les levres furent sadetes
Petites, douces, vermeilletes
45 Et plaisant a trestoutes gens:
Les dentelles ot biaus et gens
Blans et petis et bien seans;

v. 18 li aven D   v. 23 blanc] grant D   v. 25 kim A, Quilni D   v. 28 De sa biaute D   v. 29 soratz D

Trop fu ses genz cor parsuivans
A la biauté dont ele ert plaine:
50 Ele avoit si tres douce alaine
C' uns malades en garisist
Mais que l' oudeur en sentesist.
Ele fu trop bele en touz chiez;
Ses mentons ert biaus et forchiez
55 Et plus blanz que n' est fleur de lis;
Mais d' esgarder n' est plus delis:
Que de sa tres bele gorgete
Ele fu assez plus blanchete
Que la noif qui luist sus la branche:
60 Mais celle fu et belle et blanche...

v. 52 qui D.

Sino a questo punto all' incirca le miniature seguono di pari passo il testo in A e B. Il ms. C, come ho detto, n' è privo; d' altro lato D presenta una particolarità degna della più grande attenzione. Tutta la parte del poema che precede il brano qui sopra riportato è sostituita in D dal principio del *Cleomades*. Sicchè si comprende di leggieri come il *Catal. d. mss. français* della Nazionale indichi col nome di *Cleomades* il romanzo contenuto nel codice 1455. In poche parole, il cod. D manca del « prologo » del Meliacin. Ecco come incomincia D:

c. 1[r]. Desormais voudrai commencier
Yceste ystoire et commencier
Per que ieu ai commandament
Qu' eu i doi metre longement . . .
. . . .
. . . .

c. 2r. A merveilles fu biaus meshins
Et ot a nom *Meliachins*
Je ne ouit pas que plus cortois . . .

Non si tratta dunque di una sovrapposizione materiale del *Cleomades* al *Meliacin,* ma, potrei dire, di un adattamento dovuto forse a un copista che seppe modificare il prologo del *Cleomades* in maniera da poterlo usufruire per colmare una lacuna esistente nel manoscritto che esemplava. Il Re, padre di Meliacin, resta in D Marcadigas, come in Adenet, e le tre fanciulle non sono chiamate col loro nome. Il punto in cui avviene la congiunzione del *Cleomades* e del *Meliacin* non è quasi avvertibile tanto il passaggio si effettua insensibilmente:

D, c. 14v.

Cleomades: *Don cest de la table leuez*
et est en une alee entrez
La ou il aperçuit un lit
Ou il ne uoit pas son delit
.ij. liepars uit dor et dargent
Deuant le lit en trauesant
Meliacin: Lun fu au piez et lautre au chef
Meliacin fu a meschief
De ce quil nosoit parler . . .

Aggiungo anche che in D manca l'ultima carta; sicchè il poema finisce, c. 129v:

il ni faut q̄ le *commander*
Que pou est chose ou amender.

Mentre i mss. ABC presentano tratti evidenti di stretta parentela, D si stacca da essi per diversi fatti; tra l'altro per contenere, a principiare da c. 46 r, un lungo brano che non riesco a rinvenire in ABC e che comincia:

D, c. 46r: Mult bien *et* fu en son sauoir
Son hoste qui apris le uoit
Auoit de son grant uasselatge
Deprisa mult en son corrage
Pour quoi plus belle recueilli
et mes la q̃illi
De paroles mult doucement
Q' mult la prisa durement . . .

Mentre d'altro canto A legge:

A, c. 56: Mout bien et fu en son sauoir
Mais quant il ot apris pour uoir
Kil fu droit el propre h 'ritage
Samie dont souffroit tel rage
Et ert en tel maniere entres . . .

E da questo punto seguono in D parecchi versi di più. Siamo dunque tratti subito, in seguito a queste poche considerazioni d'ordine quasi esterno, a considerare distinto dagli altri il ms. D. E se spingiamo lo sguardo più oltre, ci confermeremo vie più nella nostra supposizione. Esaminiamo in fatti alcune lezioni di D e confrontiamole con uno dei codd. ABC.

D, 16 r *En lui* de tretoute biaute (AD: *En li*); D, id. *li* auenoient (i auenoient AB); D, id.: le

front auoit et *grant* (*blanc* AB); D, id. Qui son gent cors renluminoit (AB *enluminoit*, ma non è variante significativa); D, c. 17r: *De tel laidure ni aroie* (A, 17r: *Mais dun autre men rangeorie*); D, id. Douce *dame* (A, id. Douce *bele*); D, id.: assez *miex* (A: assez *plus*); D, 17v: Fu fille au roi asi preudome — Qi fust sus lempire de Rome (A: Fu fille de roi mult preudome — Peu trouvast ou plus gentilhomme); D, 19v: *les* bras *au col tantost* coururent (A, 20v: as bras leues ali coururent); D, 26v Q' ie face tout mon *uouloir* (A, 30r: *deuoir*); D, c. 53r: Mais *q̃nt il uoit* que sez escus (A, 57r: *cil qui uit*); D, 54r: qi uers le chastel *sembati* (A, c. 58r: *uerti*); D, c. 59r: N' qui la fut *ne le* desdit (A, 65r: Nus ki la fust *ni mist* desdit); ecc., ecc.

Credo inutile continuare oltre. I fatti esterni ed interni si accordano ad allontanare dal gruppo ABC il cod. D. Il quale dunque viene a prendere un posto particolare nella classificazione dei codd. del *Meliacin*. E siccome il copista che sanò la lacuna di D con adattarvi il « prologo » del *Cleomades* non può essere considerato uno scriba volgare, così noi dobbiamo stare in guardia per quanto concerne le varianti di D.

Ma sebbene la parentela di ABC sia senza dubbio assai stretta, sarebbe tuttavia errore credere che questi tre manoscritti derivino da un solo codice. Intanto chi esamini con qualche minuzia le loro lezioni si accorge che le somiglianze

maggiori si verificano tra A e B. Non di rado C sta da sè per es.:

A, 35 v; B, 36 r.
et non per q*uan*t reporroie.

C, 37 v.
et non per *ci* reporroie.

E attenendoci soltanto al cod. A, possiamo mettere in evidenza le seguenti divergenze:

A, 3 v: Mais *aincois* donner te uourai

C: Mais *auant* donner te uorrai

A, c. 2 r: Tramis p tout les gentieus homes
As ch' s et as preudoumes
Par tout alerent les nouueles

C: Tramis p*ar* touz ceuz q'l sauoit
En cui honneur ne bien auoit
Aus dames et aus damoiseles
Par tout alerent les nouueles

A, 39 r: Mais *cieus* est en ioie

C, 40: Mais *cil* . . .

A. 39 v: Et auoec *loiaus* amors

C, 40: Et auoec *leanz* amours . . .

A, 41 v: Mais *pauour ai* q' couroucie

C, 43 v: Mais *ie me tout* q̄ couroucie

A, 41 v: *Ses genz* courre p la cite

C, 43 v: *Serianz* courre p la cite.

Minori, ma tuttavia innegabili son le divergenze tra A e B. Mi limito a considerare il « prologo »:

A, v. 1: Pour ce se iai lono (*mon* B) tans muse (*use* B)
A, v. 7: Ke folement son tans . . . (*Qi* fol. ecc. B)
A, v. 15: Vient donnour (damour B) *et* de bone uie.
A, v. 40: Plus bele *dame nest* (*ne sai* B) niuant.
A, v. 42: Ele est tan bone (*douce* B) et agreable.

Alcune dissomiglianze tra A e B si spiegano però con osservare che qualche volta la differenza di lezione si verifica sopra un'abrasione. Così, a c. 30 v il cod. A legge:

Sil ne mamast in cuer neust
Ke tel folie li pleust
Kant en ma bouche baisa
Nen ma chambre toucier mosa
Ou iestoie si bien gardee
Mas ieu si tres amendee
Kil mest auis qu*e*ncore sente . . .

E il cod. B di contro:

c. 30 v: Sil ne mamast ia cuer neust
Ke tel folie li pleust
Quant en ma chambre me baisa
Qar trop grant chose faire osa
Ou iestoie si bien gardee
Mais ieu sui si bien amendee
Quil mest auis qu*e*ncore sente . . .

Le dissomiglianze sarebbero senza dubbio altrettante varianti molto gravi, se non si osservasse che i due versi scritti in corsivo sono in A una

correzione posteriore. Così a c. 34ʳ di A il verso: *Dont la mot* (*sic*) *li aloit fichant* (B Dont la mort *li ala* fichant) è scritto sopra una abrasione. E così sopra abrasione si leggono in A i due versi (c. 2ʳ): *et tuit li roi ainsi lusoient — et entraus pour ce le faisoient;* mentre B dà: *et chascuns rois ainsi lusoit — Mais pour ce chascuns le faisoit;* e C: *Et tuit li roy ainsi lusoient — et savez pour qi le faisoient.*

Noi crediamo che i fatti posti qui in evidenza valgano se non a darci ancora il diritto di procedere a una classificazione dei codici del *Meliacin*, a permetterci per lo meno di concludere che nessuno dei manoscritti, che contengono il poema, si trova in tali condizioni da poter essere trascurato da chi vorrà attendere a una edizione critica definitiva del romanzo di Gerard d'Amiens. Mentre il gruppo di codd. ABC presenta singolari attinenze di fronte a D, esso deve essere tuttavia indagato minutamente nei suoi rapporti e non può considerarsi nel suo complesso come una sola ed unica forza di fronte al ms. più indipendente D, pur tenendo conto, come conviene, dell'intervento più o meno spiegabile degli amanuensi in alcuni punti della loro fatica.

Sul canzoniere di Lanfranco Cigala.

La figura amorosa di Lanfranco Cigala si leva accanto a quella di Sordello, a contenderle la palma dell'antica lirica occitanica fiorita tra noi. Il soave cantore genovese non ebbe la vigoria, che dettò al poeta mantovano il pianto di Blacasso († 1237) e non ebbe neppure gli ardimenti del rapitore di Cunizza o il valore del seguace di Carlo d'Angiò; ma ha bene il vanto di aver saputo trovare in fondo all'anima alcune note di poesia, che cercano diritte la via del cuore e risuonano nella memoria con una dolcezza inusitata e con la vaga nostalgia di rimembranze e di sogni lontani.

Non strepito d'armi, non voci di guerra, non l'eco rumorosa di crapule fra poeti e giullari, come nelle rime di Sordello; ma su molta parte del piccolo canzoniere del Cigala una luce tranquilla si effonde, luce d'amore, che cinge molte tenui e delicate imagini d'una sottile veste cristallina e dà qualche volta al pensiero bagliori

e trasparenze suggestive. Pochi sono i suoi versi politici; ma bastano a mostrarci la lealtà e la saldezza del suo carattere, fatto di gentilezza e insieme di dignità. Non piccola parte del suo canzoniere è vibrante di sincerità e riesce oltremodo interessante perchè è specchio fedele d'un temperamento per certi rispetti nuovo nella storia della lirica occitanica in Italia. È un umile canzoniere, in cui il fiore dell'anima trova non di rado un gentile varco per esalare il suo profumo e in cui sorride talora la pietà e canta il dolore. È una breve silloge di rime forbite, degne d'essere messe a lato alle migliori poesie amorose sbocciate tra noi intorno alla metà del duecento.

La concezione, che il Cigala ebbe d'amore, permette infatti di collocarlo a bastanza vicino (l'osservazione non è certo nuova) al corifeo del dolce stil nuovo, Guido Guinicelli [1]). Come quest'ul-

[1]) Bisogna però fare qualche restrizione. Il Guinicelli ha imagini più colorite e una forza di rappresentazione maggiore del Cigala. Questi non possiede neppure quell'argomentare saldo, ma un po' troppo scolastico, dei rimatori del dolce stil nuovo; tuttavia è certo che parecchi elementi essenziali egli ha comuni coi deliziosi cantori italiani delle novelle idealità dugentesche. Maggiori osservazioni su questo carattere della poesia del Cigala si possono vedere in un opuscolo di F. L. MANNUCCI, *Di Lanfranco Cigala e della scuola trovadorica genovese*, Genova 1906, pp. 21-22. Quest'opuscolo è sopra tutto dedicato all'idealismo del Cigala e non all'esame del suo canzoniere. Cfr. BERTONI, *Trovatori d'Italia*, p. 153.

timo, egli celebra l'amor « fino » o ideale, che è fiamma purificatrice dell'anima e dell'intelletto e dichiara che al di fuori dei sensi debbonsi ricercare le più alte soddisfazioni concesse ai mortali e che non può aspettarsi altro che dolore colui, il quale da amore di donna speri le gioie della materia e non i gaudî infiniti dello spirito. Allorquando amore piglia nascimento in cuor leale, la sua possanza occupa presto tutte le facoltà:

> Amor, se in cuor gentil pone semenza,
> Tanto cresce e fiorisce a ciascun'ora,
> Che prende senno e cuore e intelligenza [1]).

La più gente sorride — continua il nostro Poeta — e ritien folle chi ama di così fatto amore; ma ciò viene da mancanza di nobiltà e gentilezza, chè non sanno i motteggiatori da quale fonte scaturiscono le vere e grandi gioie, prima ragione del cantare per rima.

Sorgente di nobilissimo gaudio per l'amatore è il sorriso di Madonna, che è prova di assentimento e di compiacenza. E il Cigala si rallegra di poter cantare il sorriso femminile, quel sor-

---

[1]) Ecco i versi provenzali, che qui riferisco, chiedendo scusa di aver tentato di renderli con altrettanti italiani:

> Que s'amors pren en leial cor naissenza,
> Broilan vai tan chascun iorn e creissen,
> Que pren lo cor el gien e l'entendenza.

riso che nasce di « gioia e d'allegranza e d'amorosa voglia »:

> e·l ris nais del ioi e d'allegranza
> e d'amoros talen,

Pieno di grazia è tutto ciò che il Cigala scrive sul riso, sì da essere egli, senza fallo, il miglior trovatore che abbia mai cantato due labbra ridenti. Gentilissimo è un suo componimento, che dice (e anche qui mi si scusi, se non so resistere alla tentazione di tradurre e forse di tradur male):

> Vidi l'altro ieri un avvenente riso
> Uscir di bocca femminil ridente,
> E tosto al cuore io mi sentii conquiso,
> Chè mai non vidi riso sì piacente.

Questo componimento potrebbe essere chiamato la « canzone del riso ». È una trama di tenui imagini conteste con un'arte sottile e delicata tanto da lasciar nell'animo l'impressione d'uno di quei fini veli fioriti, che vedonsi in alcuna antica miniatura cadere ondeggiando da un biondo capo femminile con la leggerezza d'un cirro nell'azzurro dei cieli. Il gaio sorriso, col quale Madonna ferisce il poeta, entra negli occhi di questo, dapprima; ma, come l'occhio non lo sopporta, va con forza nel cuore. E il cuore allora grida:

> . . . . . merce, qu'eu art!
> Ades siatz enamoratz
> De l'amoros cors, cui Dieus gart!

Lanfranco Cigala si piace di lasciar parlare il cuore nei suoi versi e lo fa discorrere con un linguaggio limpido e preciso, come avviene nel componimento *Entre mon cor e me e mon saber*. Del resto, egli ama sempre di rivestire i fantasmi della sua mente di una forma chiara e a tutti manifesta. Lungi da lui i contorcimenti del trovar chiuso e lo strazio della rima cara! Al suo affetto, puro come cristallo, s' addice chiarezza nell' espressione e splendore nelle imagini. Sia il suo canto « chiaro come il giorno » e nasca dall' abbondanza del cuore (*chant.... ab sol que razos i sia*) e si mostri luminoso:

> qe sabers a pauc de valor,
> si clardatz no·il dona lugor!

Non che egli rifugga dai sottili freni dell'arte e talvolta anzi non paghi il suo tributo a qualche cattivo vezzo della lirica d'allora! Troppo si compiace di parole « derivative », cioè di vocaboli che ripetono a poca distanza la stessa radice (*joi, joios; valor, valen;* ecc.), e anche si abbandona qualche volta a quel monotono insistere per tutta una strofa sopra una parola che è un' usanza assai nota della poesia occitanica del suo tempo. Ma queste leggere preziosità non tornano a scapito della perspicuità del pensiero poetico, che spesso nei versi del trovator genovese si trova specchiato come un bel raggio sottile in un' acqua di fonte.

Per queste sue doti, il Cigala è, non v' ha dubbio, un poeta nuovo nella storia della lirica

provenzale in Italia. C'era però stato, al di là delle Alpi, chi aveva gettato lontano i vecchi abiti poetici dei primi trovatori, nei quali la passione per la donna amata abbruciava le carni, senza accendere un raggio nell'intelletto e nel cuore. Bernart de Ventadorn, circa un secolo prima, aveva cantato, anzichè l'amore sensuale di Guglielmo di Poitiers e di Marcabruno, un sentimento più profondo e più nobile, fatto di ammirazione e infinita tenerezza per l'oggetto più caro al cuore e alla mente. Egli aveva affinato le sue rime al fuoco d'una più umana concezione d'amore e aveva lanciato a volo, pei cieli della lirica di Provenza, una gamma dolcissima di note. Erano note gonfie di sentimento, fresche come rugiada, e calavano soavemente sul capo di Madonna, a incorniciarle, come d'una raggera luminosa, il bel viso non pari a nessuna. Bernart aveva celebrato la purità dell'affetto, elevandolo al di sopra dei diritti di casta:

> Que ren no vol amor qu'esser no deia,
> Paubres e rics fai amdos d'un parage
> (*Can par la flors*)

e lo aveva cantato con voce che si può dire novissima al suo tempo. Eppoi, il raggio di questo « fino amore » era passato, per così dire, nel petto di Guilhem de Montanhagol [1]), amico del Cigala e

[1]) J. Coulet, *Le troubadour Guilhem de Montanhagol*, Toulouse, 1898, p. 50 sgg., tenderebbe a negare il rapporto, qui istituito, tra Bernart de Ventadorn e il Montanhagol:

a lui legato da stretti rapporti letterari, sino ad arrivare a scambiar rime con il nostro genovese. Intanto, anche in Italia s'era quasi contemporaneamente trasformata la concezione d'amore. Forse per effetto delle mutate condizioni di coltura, una ventata sana di spiritualismo soffiava anche da noi e investiva gli intelletti e i cuori. Primo a raccoglierne il caldo alito, fu il Guinicelli, dietro il quale, come a dittatore, camminarono presto i giovani cantori del dolce stile, che inalzarono alfine, da Bologna e da Firenze, la novella voce poetica nazionale d'Italia. Lanfranco Cigala merita di andar compagno a questi nuovi poeti e d'essere collocato quasi a fianco al duce della piccola e gloriosa schiera, che bandì per primo essere la nobiltà dell'animo superiore al lustro

---

« Si assurément rien ne prouve que l'amour chanté par « Bernart de Ventadorn ou Guiraut [*l.* Giraut] de Bornelh « fût surtout un amour sensuel, rien non plus ne laisse « supposer qu' il est, par nature, chaste. C'est donc toute « une nouvelle théorie de l'amour qu'expose Montanhagol « et vraiment curieuse ». Rapporto ci deve essere, nel senso che all' amore ideale o casto che dir si voglia, si passa appunto attraverso alla gentile forma d'amore cantata dal De Ventadorn. Con tutto ciò, accettando anche alcune riserve e restrizioni, il Montanhagol non cessa d'essere un innovatore, in quanto accoglie, più e meglio dei suoi predecessori, le nuove idealità e se ne fa cosciente banditore. Cfr. C. de Lollis, *Studi mediev.*, I, p. 1 sgg. Faceva egli, il Montanhagol, ciò che faceva, in fondo, il Cigala e ciò che faceva anche, per un certo rispetto, Sordello. De Lollis, *Sordello* cit., p. 77.

dei natali. Peccato ch'egli abbia sempre cantato in una lingua straniera e non abbia dato sfogo al suo cuore nell'idioma della sua terra! Se ciò fosse accaduto, le origini italiane vanterebbero un dolcissimo e garbatissimo poeta di più?

Dietro l'amore ideale, celebrato come cosa di cielo, sta per il Cigala una figura terrena, sospiro della sua anima e luce della sua intelligenza. Egli ci dice che è una nobile dama, una donna signorile:

Mas eu am domna segnioril
Gai' e de bella paria,
Li cui fag son clar e gentil
Nurit de fin pretz qe·ls guia

(*Escur prim chantar*)

Confessa che tiene a vile ogni altro gaudio, pur di vederla, e che la sua vista gli dà sola le soddisfazioni, di cui vive e il suo sorriso gli è causa di strani turbamenti. Scrive allora una strofa, in cui la parola « ris » danza dinanzi agli occhi e alla mente del lettore con una furia indemoniata e pazza:

Qu'ieu chant d'un ris rizen quem tolc antan
Solatz e ris de mon cor en rizen;
Mas Na Bel-ris l'autrier un iorn rizen
Mi rendet ris ab son rire baisan.
Per qu'ieu rirai e ri de benanansa
Qe s'aquel ris mi fes de rire blos,
Cest ris m'a fag de ris tant aondos,
Que rizenz ris devant tot iorn mi danza.

In questa curiosa strofa si scorge, a ben guardare, delineato tutto un dramma psicologico. Due donne hanno sorriso al poeta: l'una, col suo riso, gli ha infuso una grande tristezza nell'anima; l'altra, più tardi, gli ha procurato, ridendo, una grande gioia. Quest'ultima egli chiama Na Bel-ris; ma tace il nome della prima, nè si prende neppure la facile libertà di nasconderla sotto un « senhal ». Non è forse troppo dire che questa donna innominata, che passa attraverso la strofa come avvolta d'un negro velo di dolore, fu colei, ch'ebbe veramente in poter suo il cuore del poeta. Chi sarà essa stata? Quasi certamente quella stessa « donna segnioril » della quale Lanfranco s'è dichiarato amatore. E poichè due dame di pregio e d'illustre origine furono cantate dal nostro poeta — Adelaide di Vidallana e Berlenda, — è chiaro, sino a nuova prova, che bisognerà risolversi per una di queste due. Della prima, dice egli medesimo che non ha « tan franc ardimen » di « entendre en tan franc'amistat » e aggiunge che si accontenta perciò di amarla « ad honor, Ab fi cor mas no en dreit d'amor ». La « donna signorile » è dunque verisimilmente Berlenda: Berlenda, sposa di un marchese Malaspina (non si sa se Moroello II o alcun altro), Berlenda, conforto e tormento di Lanfranco, che la cantò, le sopravisse e la pianse con accenti desolati in un suo assai celebre componimento. Fu tormento e conforto del poeta; poichè la sua passione co-

nobbe squillibri e dubbi penosi. Eccolo una volta, al colmo della gioia, erompere in questo grido: « Faccia chi vuole canzone o ‘ danza, di canti di « uccelli; io, per me, non ho voglia di cantare che « del piacere d’amare, perchè senza amore non « vi fu mai felicità ». Ed eccolo altra volta, inabissato nella sua tristezza: « io mi pensava aver « tanto di sapere e di valore da vincere la forza « d’amore; ma in verità mi sono trovato ingan- « nato, ch’egli mi ha vinto e mi tiene in sua balìa ». Ne incolpa allora gli occhi e il cuore e si lagna di questo terribile « male d’amore », temendo d’esserne ucciso (*qu’ieu tem fort que m’auoia*). Scorato e confuso, o franco d’entusiasmo e di fede, ci appare, volta a volta, il nostro poeta; che fu adunque un innamorato sincero e degli innamorati ebbe le incertezze e le gioie.

Non tutte le sue poesie d’amore furono però scritte per la « donna segnioril » o per Adelaide. Abbiamo già visto che alcuni versi compose per altra donna, con la quale ebbe ben altri rapporti che con Berlenda. Di questa sua relazione, scriveva:

> Plazenz domna, aiatz en sovinenza
> Can vos baisei de l’amoros sospir
> Qem veno al cor e·m cuiet far fenir;
> Mas be·m garic adono vostra guirenza,
> Car m’appelletz: « douz amic » douzamen
> E me dissetz q’ieu non agues temenza.

(*Quant en bon luec*)

Questi versi, a giudicare dal loro tenore, debbono essere stati diretti a Bel-ris, e non già a Berlenda o ad Adelaide. Per quest' ultima egli componeva versi d'amicizia; mentre per Berlenda dettava versi d'amore e rime sospirose, degne di chi gli aveva avvivato nel cuore la fiamma d'un affetto puro e ideale e senza speranza. E per vero, se qualche illusione si fosse anche presentata in sogno al poeta, a toglierngliela per sempre, sopravenne la morte dell'amata. Lanfranco l'aveva celebrata senza mai dare in pasto al pubblico il suo nome, salvo una sola volta, in cui essa comparve in un componimento del trovatore genovese insieme al suo sposo in modo da non svelare e compromettere la passione del poeta. Come Berlenda fu morta, Lanfranco la pianse a viso aperto, mostrando altrui il volto solcato dalle lagrime recenti:

> Eu non chant ges per talan de cantar;
> mas si chant eu, non chant, mas cantan plor,
> per c'aital chan deu om clamar chan-plor,
> car es mesclatz lo chanz ab lo plorar....

Così comincia questo pietoso componimento, che è quasi una corona mortuaria sulla bara della povera principessa forse entrata in casa Malaspina dall'avita dimora della famiglia Cibo [1]).

[1]) Questa notizia è data unicamente dal Nostradamus e va accolta con riserve. Cfr. P. RAJNA, *Studj di filol. rom.*, V, p. 16.

Dopo la morte di Berlenda, che fu sospiro del suo cuore, Lanfranco cercò qualche conforto nella vita e dovè trovarlo nella moglie Safiria e nei figli, ch'ebbe numerosi. Lo trovò anche certamente nell'amicizia, il cui sentimento fu profondo nel suo spirito. Legato di dimestichezza con un liberale e cortese signore, capace di alternare le cure del governo con gli ozi del verseggiare, Tommaso II di Savoia, gli indirizzò un giorno un componimento, che è l'offerta di un'amicizia sincera. Eccone alcuni versi:

> Senhie'n Thomas, tan mi plai
> Lo pretz c'om de vos retrai
> E il honrat fag que vos faitz lai
> Vos mi fan tan plazer de zai
> Que tot zo qu'eu puesc ni qu'ieu sai
> Vos profer et ancara mai.....

Lanfranco promise al signore di Savoia fedeltà, lealtà e onore e lo pregò di rispondergli per rima:

> Prec que coblejan respondatz
> Ad aquestas coblas q'eu fatz
> Per fermar nostras amistatz.

Non sappiamo se questa preghiera sia stata esaudita. Certo è, ad ogni modo, che la risposta del conte, anche se scritta, sarebbe andata perduta, mentre di lui ci rimangano unicamente poche strofe scherzose scambiate con un giullare di nome Bernardone.

Affettuosi furono pure i rapporti del Cigala con certo signore Enrico (forse Enrico del Carretto?), che era innamorato di Selvaggia Malaspina. Lanfranco, che aveva buoni occhi in amore (la sua vitarella provenzale lo chiama « grans amadors »), si piace di notare che Selvaggia è anch'essa ammalata dello stesso male e fa voti perchè guarisca. Del resto, il segreto della guarigione è presto e curiosamente trovato:

> N'Anric, leu pot garir, si·ll platz,
> Ab que vos ez ella siatz
> Et Amors tuit trei d'un talen.

Curiosi sono altresì gli ammonimenti, che il Cigala dà a un certo Lantelm, un giullare, che insuperbiva del suo canto, mentre avrebbe dovuto vergognarsene. Lanfranco dichiara di amarlo e di essere afflitto per ragione del suo orgoglio:

> Lantelm e·us am, per qu'eu no voill
> qe foudatz vos venza

e non esita a dichiarare che i Bresciani hanno torto a prendere i canti del giullare per buona poesia provenzale:

> mas fort faillon Breissan, part Oill,
> de qe·m desagenza,
> qar ill prendon vostre iangloill
> per chan de Proensa.

Lantelmo gli rispose per le rime e si mostrò offeso. Era forse un trovatore italiano, come ita-

liano (e probabilmente genovese) era un certo Raimon Robin, che ebbe a tenzonare con lui. Anche con questo Robin il Cigala fu in relazione. Gli indirizzò un componimento, che incomincia *Raimon Robin, ieu vei que Dieus comensa,* e lo rimproverò pure, come Lantelm, per la sua albagìa:

> mas vostr' orgueils coven oimais que chaia.

Dalla poesia di Lanfranco si deduce che Raimondo ritorna, non sappiamo donde, in istato di povertà. Il Cigala lo consiglia a mettersi al servigio dei Francesi, come hanno fatto i Provenzali:

> Raimon Robin, en vos non vei guirenza,
> si no·us metes del tot en la devisa
> de los Frances con son cil de Proenza,
> pois seres sers e per chaut e per biza.

Non è difficile fissare una data per questo componimento. L'allusione alla successione di Carlo d'Angiò alla contea di Provenza, dopo la morte di Raimondo Berengario IV, vi appare manifesta; sicchè esso fu composto poco dopo il 1245, quando l'Angioino aveva già raccolto le simpatie dei sudditi del morto Conte fidenti in un dominio tranquillo, oltrechè nell'indipendenza durevole del paese [1]).

---

[1]) Salverda De Grave, *Le troubadour Bertran d'Alamanon*, Toulouse, 1902, p. 163.

Il Cigala fu pure in rapporti amichevoli con certo poeta provenzale di nome Rubaut (forse un Rubaldo Rubaldi genovese) al quale propose per rima un arguto quesito sul riso della sua donna, e con altri cantori di Genova, amanti della lirica occitanica, come Giacomo Grillo e Simon Doria. È notevole che questi si rivolgevano a lui, come a maestro, e lo chiamavano « senher » mentr'egli dava loro il titolo di « amici ». Ciò mostra la considerazione, nella quale era tenuto come poeta e come giudice. « Fo jutges cavalliers », dice la sua viterella, « mas vida de juge menava » e con ciò l'anonimo biografo ha inteso forse sottolineare il fatto che Lanfranco fu uomo di pace, e non di guerra.

Tra la schiera dei suoi amici, brillò una dama d'origine provenzale, Guglielma di Roziers, sposa, a quanto pare, a un genovese e cultrice, essa medesima, delle muse occitaniche. Un'anonima poetessa cantava di lei:

E quar li pron de Genoa an largueza
Ar retenon na Guillelma, so'm pes,
Quar ella es sobr'autras plus corteza,
Que sap d'amor et de joi tot quan n'es.

e Lanfranco Cigala le presentava un curiosissimo « partimen », lasciandole naturalmente la scelta fra le due proposte: due cavalieri hanno abbandonato il loro castello per recarsi di notte alla casa delle loro amate. Strada facendo, incontrano una brigata, la quale si lamenta, causa il

mal tempo, di non avere alloggio. L'uno dei due ritorna indietro per albergare i nuovi ospiti; l'altro invece continua il suo cammino spronato dalla passione per la sua bella. Quale dei due s'è meglio comportato in questa faccenda?

È naturale che Guglielma approvi colui che ha ascoltato, più che il dovere d'ospitalità, la voce d'amore ed è naturale altresì che Lanfranco, alla fine della tenzone, si dia per vinto, da perfetto cavaliere:

mas vencut voill que m'ajatz, com que sia.

Ragioni di distrazione, adunque, non mancavano al nostro poeta, tanto più che la politica talvolta riusciva a svegliargli in petto un poco del suo furor poetico. È noto il serventese, pieno di gagliardia, da lui lanciato contro Bonifacio II di Monferrato; e son pur noti due suoi canti di crociata, composti l'uno fra il 1244 e il 1245 (*Si mos chanz fos*) [1]), e l'altro fra il novembre 1246 e la primavera del 1248 (*Quan vei far*) [2]).

In questo canto fiotta già un'onda di malinconia, che anche più grave si sente attraverso

---

1) Kurt Lewent, *Das altprovenzalische Kreuzlied*, in *Roman. Forschungen*, XXI, p. 355. Schultz-Gora, *Ein Sirventes von G. Figueira*, Halle, 1902, p. 37.

2) K. Lewent, *op. cit.*, p. 357. Mi limito a rimandare a questo lavoro per le allusioni storiche contenute in questi due componimenti.

altre rime del nostro trovatore. C'è uno scoramento penoso di fronte agli avvenimenti del tempo e, nel caso speciale, di fronte all'abbandono, in che i baroni e i guerrieri d'occidente lasciano il Santo Sepolcro. Lanfranco insorge, con poca speranza d'essere ascoltato, più per dar sfogo alla sua tristezza, che per colpire i responsabili di tanta negligenza:

Mas non puesc mais, car poders no m'es datz.

Gli eventi della sua età, l'inimicizia con Bonifacio II, il dolore per le novelle che venivano d'oltre mare e fors'anche i subitanei travolgimenti politici, a cui l'Italia assistette dopo la morte di Federico II, immersero il trovatore, già incline per suo temperamento alla malinconia, in una grande e profonda amarezza, ch'egli manifestò nella poesia *Ges ieu non vei com hom guidar si deia.*

Allora Lanfranco Cigala, già vicino a chiudere la parabola della sua vita, si ripiegò pensosamente su se stesso. Portava nell'anima i solchi lasciatigli dall'amore di Berlenda, che tra le lagrime aveva cantata come cosa di cielo, lontana dal mondo e dalla realtà. Oh, non conveniva ricercare nella vita altre fonti di gaudio o d'oblio, quando quaggiù lascia amarezza e sconforto! Bisognava volgere gli occhi in alto e invocare la pace al di fuori della vita mortale.

Così, l'elegante giudice e fino amatore, fatto diverso dai disinganni patiti e dagli anni, lasciò il « trovare » amoroso e politico per quello religioso. E invocò la Vergine e scrisse quattro componimenti, che formano un gruppo a parte nel suo canzoniere e che sono forse l'ultima prova poetica del miglior cantore provenzale di Genova, vera patria di trovatori italiani.

Il bacio di Lancilotto.

« Comment M[essire] Lancelot baisa la royne Genievre la premiere fois ». Così suona, in un manoscritto del *Lancelot* in prosa, il titolo o la rubrica della grande scena, in cui Lancilotto e Ginevra, ebbri d'amore, congiungono le loro labbra, alla presenza di Galeotto. E lo stesso manoscritto (Bibl. Naz. di Parigi, f. fr. 811, sec. XIV ex.) ci offre una magnifica miniatura rappresentante quel dolce abboccamento, a cui assiste, gentile messo d'amore, il simpatico Galeotto, cavaliere perfetto [1]), che Dante non volle certo schernire (come pensarono e pensano molti commentatori) quando imaginò che l'episodio di

[1]) H. Morf, *Galeotto fu il libro e chi lo scrisse*, in « Sitzungsberichte d. kgl. preuss. Akad. der Wissenschaften ». Phil.-histor. Klasse, vol. XLIII (1916) pp. 1118-38.

Lancilotto e Ginevra traesse Paolo e Francesca al bacio fatale (*Inf.* V, 133-136):

> Quando leggemmo il disiato riso
> Esser baciato da cotanto amante,
> Questi, che mai da me non fia diviso,
>
> La bocca mi baciò tutto tremante...

Le donne, che nella miniatura stanno non lungi da Galeotto e dai due amanti — spinti appunto al dolce peccato da Galeotto — paiono avere molte cose da dirsi e non avvedersi della indimenticabile scena. Ma, in realtà, una almeno di esse non può non seguire con interesse gli atti di Lancilotto: la dama di Malohaut, che riccamente vestita sta in faccia alla regina e conversa con due donzelle, quella, cioè, che « tossìo »

> Al primo fallo scritto di Ginevra,
>
> (*Parad.*, XVI, 15)

quella stessa, a cui Ginevra, con sottile e gelosa malizia femminile, allude, parlando a Lancilotto, come a una sua supposta rivale. Questa dama, per molto tempo, s'era venuta invano domandando chi fosse colei, che era l'avventurato oggetto dell'amore di Lancilotto — di Lancilotto, pel quale nutriva un caldo affetto. Ma Lancilotto non s'era lasciato sorprendere e aveva custodito il segreto chiuso nel suo cuore. Ora, la scena, che si svolge garbata, non lascia più alcun dubbio

(Biblioteca Nazionale di Parigi, f. fr. 811).

nell'animo di lei. La regina Ginevra è la dolce signora del bellissimo eroe.

Benchè il titolo del celebre episodio, nel manoscritto sopra ricordato, ponga in rilievo il bacio dato da Lancilotto, è un fatto che colei, che prima, nel romanzo francese, avvicinò la bocca a quella dell'amante, fu proprio Ginevra: « si le prent par le menton et la bese, voiant « Galehout, assez longuement[1]) ». E, singolare accordo, anche Dante parla, per bocca di Francesca, unicamente del bacio di Lancilotto, in modo da lasciar adito al sospetto che egli non ricordasse con esattezza l'episodio del romanzo francese e a Lancilotto abbia attribuita un'iniziativa, che l'eroe, pavido in amore, non ebbe. Ma un altro sospetto si fa strada: perchè Dante non avrebbe potuto permettersi, rivivendo in sè stesso l'amorosa scena, di variarla secondo il suo senso artistico, per un fine di bellezza? È mai ammissibile che un poeta, nel calore dell'ispirazione, possa riprodurre una scena d'un romanzo come farebbe alcuno che lo riassumesse a freddo?

La questione non riveste, adunque, molta importanza. Tuttavia, vediamo che cosa ne pen-

---

[1]) Anche il ms. 118 (c. 219^{v}, col. 2) dà la lezione *le bese*, come ho da una cortese informazione di L. Auvray: « si le « prent elle mesme[s] par le menton et le bese devant Ga« laot assez longuement si que la dame de Maloot s'en « aperçut bien ».

sano il Rajna e lo Zingarelli, che quasi contemporaneamente hanno rivolta la loro attenzione all'episodio di Lancilotto e a quello di Francesca [1]). I due studiosi non si appagano nel pensiero di un'alterazione permessasi da Dante o di un fallo di memoria del sommo poeta, e, pur riconoscendo, con altri dantisti, che la ragione estetica sarebbe sufficiente a giustificare l'Alighieri (il quale avrebbe, in fin dei conti, adattata originalmente la scena ai suoi nuovi personaggi) si rallegrano che il romanzo francese dica in tutte lettere, non ostante qualche divergenza di lezione, che anche Lancilotto, ricevuto il bacio di Ginevra, abbia a sua volta baciata la regina (« que il la baisoit »). « Il poeta — scrive il « Rajna — ha solo posto in rilievo quello dei « due baci che prorompeva da un intimo, antico, « intensissimo sentimento, non l'altro, che, diciamolo pure, concesso alle istanze di Galeotto, « sapeva di meretricio » [2]). Lo Zingarelli sostiene

---

[1]) Pio Rajna, *Dante e i romanzi della Tavola Rotonda.* Estr. dalla « Nuova Antologia » 1.° giugno 1920 (p. 27). — Nicola Zingarelli, *Le reminiscenze del « Lancelot »* in « Studi danteschi » diretti da Michele Barbi, vol. I, Firenze, Sansoni, 1920, pp. 67-90.

[2]) Nella poesia e nei romanzi francesi medievali, il bacio della donna è talora più che un pegno d'amore e di dedizione, un segno di accondiscendenza o una ricompensa. Vi sono poeti che aspirano al bacio di alte dame, senza alcuna altra speranza. Ginevra non sa che gli avvenimenti potranno

che Dante s'è inspirato alla teorica dell'origine e della natura d'amore del suo tempo: « il desi« derio sorge e ha vita e opera nell'uomo, in lui « è il desìo della cosa piacente; sua è la bra« mosìa, e sua è l'iniziativa dell'amore: nella « donna è come un'azione riflessa, la corrispon« denza ». Ne viene che dei due baci, quello che è estasi d'amore, quello che Dante ha messo perciò in rilievo, è proprio il bacio di Lancilotto. Quest'ultima osservazione è, non v'ha dubbio, assai fine e delicata; ma che il desiderio sorga e abbia vita e operi nell'uomo non può dirsi una « teoria » dei tempi di Dante; sì bene una constatazione, che si può fare sulle letterature di tutti i tempi, pel fatto che le poesie amorose, che abbiamo, sono quasi tutte scritte da poeti. Quelle poche, dovute a poetesse, come a Beatrice di Dia e a Castellosa, provano che l'a-

---

trascinarla al peccato, nè lo imagina Galeotto, nè ha forse l'ardire di pensarlo lo stesso Lancilotto, che non può baciare Ginevra per primo, perchè l'amante è schiavo della « feudataria in amore ». Dubito, perciò, che si possa affermare che la regina, nella celebre scena del romanzo che si presentò alla mente di Dante in uno dei momenti più felici della sua ispirazione, abbia poco o molto un atteggiamento meretricio. La figura di Ginevra, in tutto l'episodio, a me pare avvolta in un'aria di convenzionalismo che bene le conviene, dato il manierismo amoroso dei tempi, in cui viveva l'autore del romanzo. Che si tratti di un solo autore è stato ora dimostrato da F. Lot, *Etude sur le Lancelot en prose*, Paris, 1918.

more nasce anche gagliardo nell'animo femminile e che le donne possono cantarlo con accenti di desiderio non meno vivaci di quelli trovati dagli uomini.

Come accade che anche nella rubrica del ms. 118 sia sottolineato il bacio di Lancilotto? Non vi sarà, forse, una ragione (diversa da quelle invocate dal Rajna e dallo Zingarelli) che spieghi l'accordo fra il titolo della scena nel citato manoscritto e i versi di Dante, una ragione che valga per tutti e due i casi? Io credo che il campeggiare di Lancilotto, dinanzi alla mente dei lettori del romanzo, anche nell'episodio del bacio, provenga dall'essere appunto lui, Lancilotto, l'eroe della storia, il cavaliere, su cui converge l'attenzione di ognuno, l'avventuroso e prode guerriero, che per bellezza non aveva l'uguale e che era il protagonista vero del vario e intricato e lungo racconto. *Lancelot* s'intitolava la prima parte del romanzo, nella quale trovava posto la scena del bacio. Per Lancilotto trepidano i lettori, sia ch'egli s'avventuri in imprese ardite e pericolose, sia ch'egli, vestito tutto di bianco, conquisti la Dolorosa Guardia, sia ch'egli parta per il paese di Sorelois o colpito da grande frenesìa dia segni impressionanti di pazzia. Egli è sempre colui, che giganteggia nel romanzo.

Era naturale che, letto il libro, la figura di Lancilotto s'imponesse al lettore, al di sopra di tutte le altre. In quella scena, l'eroe aveva fatto

la maggiore delle conquiste, poichè la torre eburnea, scossa dal suo potente amore, aveva ormai incominciato a vacillare. Lancilotto vinceva anche là dove era vinto dal timore e si mostrava esitante e pauroso!

Così fu che per un ignoto amanuense e per un altissimo poeta l'episodio del bacio di Ginevra si trasformò e divenne quasi, in due così diverse menti, l'episodio del bacio di Lancilotto.

Le lettere franco-italiane di Faramon e Meliadus.

La corrispondenza poetica di Faramon e Meliadus è conservata unicamente entro il celebre ms. provenzale *D*[1]), nel quale fu scritta da un copista del sec. XIV che utilizzò uno spazio bianco del prezioso codice (cc. 211-212) e l'inserì tra una poesia di Elias de Barjols (*Si·l bella·m tengues per sieu*) e il « Tesoro » di « Maistre Peire de Corbian »[2]). Tra due sezioni del manoscritto « estense » (così può essere chiamato questo codice,

---

[1]) Ms. estense R. 4, 4. È il famoso canzoniere descritto dal Mussafia e indicato con D dai provenzalisti, dal Bartsch in poi.

[2]) *Corbian*, e non già *Corbiao*, come ha il ms. D e come, dietro il Galvani, si usa purtroppo dire. La forma genuina *Corbian* è data dagli altri due mss., che contengono il *Tesoro*, cioè R e L. Ora, l'operetta del Da Corbian è stata edita criticamente da A. Jeanroy e da me (1911).

sebbene la sua origine non sia punto estense [1]), trovò dunque posto codesta curiosa corrispondenza per rima, che merita, se non m'inganno, d'essere esaminata con alquanta diligenza e attenzione. L'analisi, che ne sarà fatta qui sotto, servirà a dirimere alcuni vecchi errori e a schiarire il testo dell'assai importante monumento franco-italiano.

Segnalate già da P. Heyse, le nostre lettere furono pubblicate, senza alcun commento, ma con assai cura, da J. Camus [2]). Soltanto, chi si faccia a leggere la prima delle due epistole edite da questo diligente studioso, resta sorpreso, dinanzi ad alcuni passi, che si contradicono l'un l'altro, o, per lo meno, non possono logicamente accordarsi fra loro. Così, Faramon, dopo aver invitato Meliadus a venire a soccorrerlo contro Re Artù che sta per piombargli addosso (vv. 25-29):

> Li forz rois Artus si m'a mis
> En grant poor nouvellement,
> Quar l'en me dit certeinnement
> Q'il doit a ost sor moi venir.
> S'il vient, qui me porra tenir?
> Contre lui ge n'i avrai force,
> Se vostre valor ne s'esforce
> De moi encontre lui defendre....

[1]) Ho dimostrato altrove (*Ann. di midi*, XIX, 238) che il nostro ms., messo insieme nel Veneto, fu posseduto da un certo maestro Pietro di Ceneda nel Trecento, poi nel Quattrocento da Giovanni Malipiero. Infine, all'alba del sec. XVI, esso passò a far parte della biblioteca dei Duchi di Ferrara.

[2]) *Notices et extr. des manuscrits français de Modène* (*Revue d. lang. rom.*, 1895), p. 59. sgg.

rivolgerebbe poco dopo, nella medesima lettera, una calda preghiera al suo amico, affinchè più non indugi a portare aiuto ad Artù, che sta per combattere contro i Sassoni:

Secorez le bon roi Artu,
Si que par la vostre vertu
Li Sesne qui sunt esvellié
Se truisent si descon[se]llié
Qu'il soient tuit pris come bestes.

Qui abbiamo, evidentemente, contradizione. E poichè non può ammettersi che l'autore della lettera rimata sia caduto così grossolanamente in errore, contro la logica e il buon senso, occorre cercare se la prima epistola non possa o non debba essere divisa in due parti, o meglio in due lettere, di cui l'una sia indipendente dall'altra. Così stanno realmente le cose, e basterà, a convincersene, esaminare la disposizione, che il testo ha nel manoscritto ed analizzare il contenuto del componimento stesso. Il Camus non ha avvertito che a un dato punto (e precisamente sul principio della colonna 211^{c}) si hanno tre linee bianche nel codice, le quali possono già far pensare che il componimento presenti, per lo meno, una lacuna. E che questa lacuna cada appunto sui primi versi di un nuovo testo, e non già per entro a una sola lettera, è dimostrato chiaramente, a parer mio, dalle ultime linee della col. 211^{b}, con la quale si chiude quella, che deve essere considerata la prima delle tre epistole

(poichè si tratta in realtà di tre, e non di due epistole):

c. 211[b]] Au derr[e]ain de cest mon brief
Vos salu o parlament brief.
Ne demorez, venez a mi,
Mostrez que vos soiez ami.

Notevole è l'espressione: *au derr[e]ain de cest mon brief*, che indica la chiusa della prima lettera, com'è fatto anche chiaro dagli ultimi versi della lettera seguente:

Au der[e]ain de ceste chartre,
Con mon cer ami, vos salu,
Qar plus ke nuls m'avez valu [1]).

Se accettiamo la disposizione del Camus, oltre alla stridente contradizione del contenuto, avremmo anche da ammettere la possibilità che in una sola epistola lo scrivente affermi in due punti di chiudere la missiva e dopo aver detto che saluta finalmente il destinatario, continui, come nulla fosse, a dirgli, su per giù, quasi il contrario di ciò che gli ha fatto saper prima.

Ma l'esame interno di questo assai lungo componimento poetico in forma epistolare non ci svela soltanto ch'esso risulta di due lettere distinte, delle quali la seconda è acefala, ma ci

---

[1]) Anche nella terza epistola abbiamo, sul finire: *Au dereain de cest mien brief* (c. 212*c*).

fa anche conoscere che i mittenti sono diversi. Infatti, chi scrive la prima epistola è Faramon:

> Ge Faramonz, li rois de France,
> Envoi mon brief....

chi scrive, invèce, la seconda è Meliadus:

> Meliadus, li vostre amis,
> Vostre hom lige et vostre sers,
> Vos manda ses letres per vers.

Pare a me, e parrà a tutti i lettori, che questi argomenti siano decisivi. Il caso ha voluto che, per una ragione o per l'altra, il copista non abbia trascritto i primi versi della seconda lettera; il caso ha voluto ancora che la lacuna cadesse sul principio di una nuova colonna del ms., si da apparire poco o nulla evidente a chi non portasse l'occhio sulla colonna che le sta di contro e che incomincia tre righe più in alto; e il caso ha voluto, infine, che il salto da un componimento all'altro non fosse riconoscibile d'un tratto, grazie a un trapasso subitaneo di pensiero, ma soltanto in sèguito all'analisi intera delle due lettere rimate. La lacuna, lasciata dal copista, può essere spiegata in vari modi: o essa esisteva già nell'originale, o l'amanuense si proponeva di cercare un titolo al nuovo testo, o anche di scrivere in caratteri più grossi e più grandi, cambiando la penna, il primo o i primi due versi; o infine si

tratta di una pura e semplice dimenticanza. Sia come si voglia, è certo che le lettere franco-italiane di Faramon e di Meliadus non sono due, ma sono invece tre.

* * *

I. — Faramon scrive a Meliadus, pregandolo, in nome della sua amicizia, a portargli aiuto nell'occasione di una guerra imminente con Artù. Sia Meliadus per l'amico, re di Francia, ciò che è il medico per il malato. Il suo soccorso sarà la miglior prova di affetto che possa essergli data in siffatto periglioso momento:

(*D*, c. 211 *b*).

A]u [1]) noble roi Melyadus
Que tant puet et tant vault, que nus
N'est ore de bonté greignor,
A cel que ge tiegn por seignor
5 E 'n cui ç'ai toute ma fiance,
Ge Faramonz, li rois de France,
Envoi mon brief, saluz li mant.
Autre chose ge ne demant
Fors qu'il ait et bien et santé
10 Et de toute ioie planté.

---

[1]) L'*A*] è scritto in piccolo nel margine. È la proposta del copista al rubricatore.

Tout ausint com li deaitiéz,
Qui de plaies est mal traitiéz
Quant navréz est et sormenéz,
Sen vet tout droit, s'il est senéz,
15 Au mire qui le set guerir
Quar autrement porroit perir;
Ausint ge, qui sui esmaiéz,
Qui sui dedenz le cuer plaiéz
De doulor et de marrison,
20 Mant a vos por ma guerison.
Rois Melyadus, biaus amis,
Li forz rois Artus si m'a mis
En grant poor nouvellement,
Qar l'en me dit certeinnement
25 Q'il doit a ost sor moi venir.
S'il vient, qui me porra tenir?
Contre lui ge n'i avrai force,
Se vostre valor ne s'esforce
De moi encontre lui defendre.
30 Amis, pensez or de moi rendre
Ce qu'a vos fis aucune foiz,
s'en vos n'est or trouvee foiz,
Franchise, loiaute, pietéz,
Donc est fausee vostre amistiéz,
35 S'a cest point ne me secorez.
Ge sui de doulor acoréz.
Au derr[e]ain de cest mon brief,
Vos salu o parlament brief.
Ne demorez, venez a mi,
40 Mostrez que vos soiez ami.

Inquadrare questa lettera entro una cornice di avvenimenti noti per altre narrazioni di materia brettone, è purtroppo impresa disperata. I romanzi in prosa del ciclo di Artù ci fanno sa-

pere come Faramon s'impadronisse della Gallia (v. 6 *li rois de France*)[1]), ma non ci dicono nulla di una sua guerra con Artù. Neppure sappiamo per quale ragione lo scrivente faccia appello alla gratitudine di Meliadus (vv. 30-31), mentre, secondo i citati romanzi, fu « Pharamond » ad essere liberato dalla prigionia di Danidain per opera di Meliadus[2]). Qui le parti paiono invertite; ond'è giuocoforza ammettere che il poeta alluda ad un episodio, che non conosciamo.

II. — La seconda lettera, mutila del principio, è scritta da Meliadus non si sa a chi. A tutta prima, verrebbe fatto di pensare a Faramon, perchè vi si discorre di una guerra di Artù coi Sassoni e noi sappiamo, d'altro canto, che anche « Pharamond » ebbe a lottare coi « Saisne »[3]). Ma siccome sul principio la missiva è rivolta, pare, al Re d'Estrangorre e in sèguito si fa parola del Cavaliere senza paura[4]), così è probabile che il destinatario sia appunto questo nuovo Re. In ogni modo, è certo che la seconda epistola non risponde alla prima. Ad altri avvenimenti si riferisce, di diversa natura, come sarà

---

[1]) Loeseth, *Le roman de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise*, Paris, 1901 (*Bibl. de l'Éc. des hautes études*, n.° 82), p. 460.

[2]) Loeseth, *Op. cit.*, p. 635.

[3]) Loeseth, *Op. cit.*, p. 488.

[4]) Cfr. ancora Loeseth, *Op. cit.*, pp. 451, 508.

mostrato dai versi, che qui riproduciamo, scegliendoli tra i più significativi:

(*D*, c. 211c).

. . . .
. . . .

Vos avez, tres noubles rois [1])
D'Estrangorre, qui mainz desrois
5 E maint orgoill avez sousmis.
Meliadus, li vostre amis,
Vostre hom lige et vostre sers,
Vos manda ses letres per vers,
Et o ses letres vos salue
10 Non pas o cuer plain de faulue.....
Amis qui ames sans baudie,
Qui pitié eustes de moi
La ou ge estoie en esmoi
Et en doutance de morir
15 Qui ne me lassastes perir
Por honor de chevalerie,
Qui m'aves rendue la vie.....
Por ce voill ge qu'il soit cunté
Par tout le monde cestui fet,
20 Si que l'en sace que a fet
Li bons chevaliers sans poor
Par sa graut franchise au peior
Enemi qu'il eüst in vie....
O grant esforz et o grant ost,
25 Secorez le bon roi Artu,

[1]) Il verso è corrotto e manca d'una sillaba. Siccome precedono tre linee bianche, così si può ammettere che manchino due versi, pel fatto che tra la seconda e terza lettera v'ha lo spazio d'un rigo. Il copista avrebbe lasciato, secondo noi, lo stesso spazio fra la prima e la seconda lettera.

Si que par la vostre vertu
Li Sesne qui sunt esvellié
Se truisent si descon[se]llié,
Qu'il soient tuit pris come bestes....
30 Amis, ne vos quier autre don,
Fors que vos rendoiz guerredon
Au bon roi Artus de l'onor
Que il me fist par vostre amor...
Au der[e]ain de ceste chartre,
35 Con mon cer ami vos salu
Qar plus ke nuls m'avez valu.

III. — La terza lettera è indirizzata a Meliadus. Il mittente non si fa conoscere, nè si può sapere, in modo sicuro, se essa sia, o no, da considerarsi come la risposta alla precedente. Con ogni probabilità, però, tra la seconda e la terza epistola non esiste alcun rapporto. Lo scrivente dichiara che si recherà alla corte di Meliadus, ma dimostra, per segni manifesti, una certa diffidenza e una certa acredine, di cui non si riesce a sorprendere la ragione. Ecco qui alcuni versi di quest'ultima lettera:

(*D*, c. 212ᵃ).

A]u meillor roi qui ore vive,
Qui tout bien e tout pris ravive,
Qui a touz granz besougn fu tex
Que entre touz les rois mortex
5 Ne fu si vaillans vehuz nus,
C'est li bon rois Meliadus.....
E li mande qu'il se confort
Apres la vilaine prison
Qu'il a ehue contre reison.....
10 Bien voill que la guerra e l'asalt

De nos deus desormais fine......
Mes se pes fesomes ensenble,
De nos deus ira, ce me scenble,
Come del lou e de l'agnel
15 Qui bevoient a un ruissel....[1])
Qar vos roide, ge orgoilleus,
Vos geun et ge fameilleus
Vos de batagla desirier
Ne ge ne men puis consçirier....
20 Au derain de cest mien brief
Vos pri, frans rois, ne vos soit grief
Se a vos ne vins maintenant
Que de vos letres fui tenant.
Ge nel poi, mes or le porrai.
25 O vos asez tost me iondrai.
A grant ost et a grant pooir,
Vos irai desormes veoir,
Saluz vos mant, saluz vos viegne.
Ce que vos volez vos aviegne[2]).

Più innanzi il lettore troverà il testo diplomatico di tutt' e tre le lettere.

---

[1]) Ms. *reussel.*

[2]) Questa terza lettera consta, in tutto, di 100 versi. Registrerò qui in nota un'ipotesi: che, cioè, queste tre epistole siano state trascritte nel ms. D da maestro Pietro da Ceneda, che fu possessore del codice verso la fine del sec. XIV. Purtroppo, non si possono fare sicuri confronti, quanto al carattere perchè le firme del Da Ceneda nel ms. sono scritte al rovescio e perchè troppo rari sono i ritocchi ch'egli ha fatti qua e là nel prezioso canzoniere. — Su Pietro da Ceneda, si veda l'introduzione al mio *Rambertino Buvalelli*, Dresden, 1908.

***

Ho detto che queste tre epistole appartengono alla letteratura franco-italiana. Qui conviene intenderci. Delle due grandi sezioni, in cui può distribuirsi, nel suo complesso, codesta letteratura, che va acquistando ognora maggiore importanza, di mano in mano che nuovi documenti vengono strappati all'oblio dalla tenacia paziente dei ricercatori, i nostri testi appartengono alla prima cioè a quella che risulta di monumenti scritti originariamente in francese e italianizzati, più o meno, da copisti o giullari d'Italia. L'altra grande sezione, composta di testi scritti in cattivo francese da autori italiani, non parmi possa accogliere nel suo seno questi tre componimenti, il cui fondo linguistico si può ben dire oitanico, per quanto constellato e trapunto di italianismi. Ognuna di queste due sezioni si presta poi ad altre suddivisioni, a seconda che gli elementi francesi o italiani appaiono più o meno evidenti [1]); ma è certo che, nella generalità dei casi, allo storico può bastare codesta distinzione in due sezioni degli antichi monu-

[1]) Si veda, su tutto ciò, la mia *Nota sulla letteratura franco-italiana: a proposito della vita in rima di S. Maria Egiziaca*, in questo volume, poche pagine oltre.

menti franco-italiani. Ai testi, sinora classificati o studiati, della prima deve essere ora aggiunta la nostra corrispondenza in rima, per i seguenti fenomeni che sono scelti nei passi qui su stampati e che mostrano essere stato diffuso il nostro documento nell'Italia settentrionale e con ogni probabilità nel Veneto, patria del ms. che ce lo ha tramandato: *ç'ai* (I, 5) = *j'ai* (negli altri casi, sempre *ge*); *parlament* (I, 38): *faulue* (II, 10): *la guerra* (III, 10); *batagla* (III, 18), ecc. [1]). Inutile poi sarà registrare i casi contro le norme della declinazione, che sono numerosi, ma tutt'altro che sorprendenti.

Prescindendo dalla lingua, un problema assai importante si leva dinanzi a noi, aspettando una soluzione: queste tre epistole fra loro indipendenti, quali paiono, come e perchè sono state copiate, con un rigo di distacco fra l'una e l'altra, nel nostro manoscritto? Facevano esse parte di una compilazione brettone perduta, ovvero non

---

[1]) Si tratta adunque d'un primo passo fatto verso quelle modificazioni profonde, che alcuni testi subirono, svestendosi a poco a poco (e talvolta rapidamente) delle forme francesi. Per averne un'idea, si confronti il ms. berlinese dell'*Huon d'Auvergne* con quello torinese. Vedasi ora Stengel, *Eine weitere Textstelle aus der franco-ital. Chans. de Geste von Huon d'Auv.*, in *Greifswalder Universitätfestschrift*, 1908, p. 35 sgg. e *Huons v. Auv. Keuschheitsprobe* (mss. di Berlino, Torino e Padova), in *Mélanges Wilmotte*, II (Paris, 1910), p. 685 sgg.

sono altro che un saggio, un assai povero ma intero saggio, del versificare di un ignoto poeta?

La letteratura franco-italiana ci offre un altro caso di lettere scritte in versi di otto sillabe: l'epistola, con la quale Gardena di Damasco richiede Attila di pronto soccorso. Essa è appunto in ottosillabi e si trova per entro la farraginosa opera, mista di decasillabi e di dodecasillabi, di Nicolò da Càsola designata comunemente col titolo la « Guerra d'Attila ». Supponiamo per un istante che un amanuense dei sec. XIV e XV, volendo riempire uno spazio bianco di un suo manoscritto, avesse avuto l'intenzione di ricorrere al poema di Nicolò da Càsola. A nessuno parrebbe strano che la scelta fosse caduta sulla lettera di Gardena, che è breve, che ha una sua speciale fisonomia e che può staccarsi, senza gravi inconvenienti, dagli altri episodi del grosso poema.

Ora, se queste tre lettere, dette giustamente di Faramon e di Meliadus, rappresentassero un saggio poetico di un versificatore, che si fosse proposto per l'appunto di rimare, per diletto, una corrispondenza imaginaria fra i due re, sarebbe naturale che tra l'una e l'altra epistola corresse un filo logico e che il racconto dell'una venisse a consertarsi con ciò che è narrato nell'altra. Ciò non è: gli avvenimenti esposti nella prima non hanno nulla di comune con quelli fatti conoscere dalla seconda; tra i due compo-

nimenti non esiste rapporto alcuno di contenenza, onde essi appaiono come frammenti di una lunga narrazione, forse in versi, o in versi e in prosa, che l'oblio deve avere inghiottita. Il nostro amanuense ha fatto dunque ciò che imaginavamo avrebbe potuto fare quel tale copista dei sec. XIV o XV, che avesse voluto profittare della « Guerra d'Attila » per riempire un vuoto di un suo manoscritto.

Così, dai meschini resti epistolari, che ci stanno sotto gli occhi, vediam sorgere, dinanzi alla nostra mente, tutto un grosso poema, inspirato alla materia di Brettagna e contesto forse di sorprendenti casi ed avventure, che probabilmente non conosceremo mai. Composto in Francia, come i caratteri della lingua dei tre frammenti permettono di supporre, esso fu portato fra noi; fu letto, fu amato e..... fu dimenticato. Le sole lettere furono salvate dallo sconosciuto copista del secolo XIV, che ebbe sotto mano il grande manoscritto provenzale, ora estense, nel quale le copiò.

Congetture, si dirà. Ebbene, sì: congetture! Quando manca il documento o la prova, è officio della critica edificare con quei dati che l'esperienza e la logica trovano e mettono in opera. Non ci lasceremo sgomentare dalle supposizioni sensate, ma sì bene da quelle, che sono fondate sulla rena e che, senza solida base, si presentano come i castelli delle leggende, che paiono, e mai non possono divenire, realtà!

Testo diplomatico.

(D, c. 211 b).

I.

a V noble roi melyadus.
Que tant puet *et* tant uault *que* nus.
Nest ore debonte greignor.
Acel que ge tiegn por seignor.
En cui çai toute ma fiance.
Ge faramonz liroi' de france.
Enuoi mon brief saluz li mant.
Autre chouse gene demant.
Fors quil ait *et* bien et sante.
Et detoute ioie plante.
Tout ausint com li deaitiez.
Qui deplaies est mal traitiez.
Quant naurez est *et* sormenez.
Sen uet tout droit sil est senez.
Au mire qui le set guerir.
Quar autre me*n*t porroit p*er*ir.
Ausint ge qui sui esmaiez.
Qui sui de denz le cuer plaiez.
De doulor *et* de marrison.
Mant a uos por ma guerison.
Rois melyadus biaus amis.
Liforz rois artus simamis.
En grant poor nouvelle me*n*t.
Qar len me dit certeinne me*n*t.
Qil doit a ost sor moi uenir.
Sil uient qui me porra tenir.

Contre lui ge ni aurai force.
Se uostre ualor ne se sforce.
Demoi encontre lui defendre.
Amis pensez or demoi rendre.
Ce qua uos fis aucune foiz.
Sen uos nest or trouuee foiz.
Franchise loiaute pietez.
Donc est fausce uostre amistiez.
Sa cest point ne me secorez.
Ge sui de doulor acorez.
Au derrain de cest mon brief.
Vos salu o parlament brief.
Ne demorez uenez a mi
Mostrez que uos soiez ami.

II.

. . . .
. . . .

c. 211° Vos aues[1]) tres noubles rois.
Destrangorre qui mainz desrois.
Emaint orgoill auez sousmis.
Meliadus li uostre amis
Vostre hom lige *et* uostre sers.
Vos manda ses letres p*er* uers.
Et o ses letres uos salue.
Non pas o cuer plain de faulue.
Mas o cuer entier uerai.
James nul ior noblierai.
Lauostre tres grant amistiez

---

[1]) Impossibile dire se si abbia *aues* o *auos* perchè l' -*s* è addossata alla lettera precedente.

Por ce uos salu sans faintie.
Amis[1]) uerai sans fausete.
Qui gaaignie *et* conqueste.
Maues par uostre cortoisie.
Amis qui ames sans baudie.
Qui pitie eustes demoi.
La ou ge estoie enesmoi.
Et en doutance de morir
Qui ne me lassastes p*er*ir.
Por honor de cheualerie.
Qui maues rendue la uie.
Qar de mort estoie ia pres.
Mil saluz uos mant *et* apres.
Vos merci par ce*n*t mille foiz.
Amis tant fu la uostre foiz.
Cortoise uers uostre anemi.
Que ge nai ore si bon ami.
Qui me feist si grant bonte.
Por ce uoill ge quil soit cu*n*te.
Par tout le monde cestui fet.
Si que len sace que a fet.
Libons che*ualie*rs sans poor.
Par sa grant franchise au peior.
Enemi quil eust inuie.
Ge sai bien que auront inuie.
Bon *et* malues decestui fet.
Qa uostre annemi auez fet.
Touz li monz sen merueillera.
Quant par le mont conte sera.
Amis quant deliure mauez.
Par tel franchise com sauez.

---

[1]) Un' espunzione di *s* è posteriore.

211[d]] Or faites un autre franchise.
Si que la uostre gentilise.
Deiostre draite me*n*t loee.
Qua*n*t ma cartre auroiz regardee.
Elehue de chief inchief.
Metez arierez touz meschief.
Emouez por uenir acort.
Siqueliblasme que or cort.
Que la loiante ne gardez.
Que uos auroi artu[s] deuez.
Chiee par la uostre uenue.
Or mais ni ait resne tenue.
De uenir acort uenez tost.
O grant esforz *et* o grant ost
Secorez le bon roi artu.
Sique par la uostre uertu.
Lisesne qui su*n*t esuellie.
Se truise*n*t si desconllie.
Quil soient tuit pris come bestes,
Amis regardez qui uos estes.
Del monde estez ben la m*er*ueille.
Faites que li mu*n*de[s] sesuellie.
E fremisse innostre uenir.
Par uos se puet bien maintenir.
Lonor del roaume de logres.
Setuit lisesne estoie[n]t ogres.
Sinauront il auos duree.
Mainte pei*n*ne auez enduree.
Por mantenir cheualerie.
Or puet estre par uos guerie.
Laplaie dela grant bretagne.
Faites tost que par uos estaigne
Ladolor quil uont endurant.

Desesnes qui asegurant.
Seuont or trop en ceste t*e*rre.
Poez uos tost finer laguerre.
Bien sai si tost ne conoistru*n*t.
Vostre espee quil se metru*n*t.
Ala fuie sanz delaier
Len le porra prendre e laier.
Come chieures seil uos uoie*n*t.
Ge uos conois sil ne manioie*n*t.
Esil ne p*er*de*n*t tout pooir
Tan tost co*n* uos pooru*n*t ueoir.
c. 312[a]] Amis ne uos quier autre don.
Fors que uos rendoiz guerredon.
Au bon roi artus delonor.
Queil me fist par uostre amor.
Por uos ma fet cest grant s*er*uise.
Or uos pri par uostre franchise
Que uos guerredon len rendez.
Ne anemir plus natendez.
Venez tost sanz delaieme*n*t
Si quen scenble alom liee me*n*t.
Sor nor enemis de sensoigne.
Male me*n*t ira lor besogne.
Se ensenble alomes sor eus.
Apei*n*ne en escaperu*n*t deus
Por ce que oste maues de chartre
Au derain de ceste chartre.
Con mon cher ami uos salu.
Qar plus ke nuls mauez ualu.

III.

a V meillor roi qui ore uiue.
Qui tout bien e tout pris rauiue.

Qui a touz granz besongn fu tex
Que entre touz les rois mortex.
Ne fu si uaillans uehuz nus.
Cest li bon rois meliadus
Cil qui sanz poor est nomez
Qui asez est plus renomez
Que sa prosse [1]) ne comande.
Ses letres eson brief limande
E li enuoie mil saluz.
Depar celui qui est saluz.
Detouz cristiens *et* confort.
E li mande quil se confort
Apres la uilaine prison.
Quil a ehue contre reison.
Rois depooir rois deualor
Qui mon cuer en mainte dolor
Meistes ia par uostre aspresce.
La cui bonte la cui prosce.
Malgre mien *et* par force lou.
De uos acest point me deslou.
Qar uos me donez lous *et* pris.
Dece que ge unques ne*n*pris.
c. 212[b]] Edites que fustes deliure.
Par moi . mes donc fusse ge yure.
Se ge deliure uos eusse.
Qar bien sai ke ge ne pehusse.
Mielz porchacier le mien joiose
Geusse porch*a*ce *et* quise.
La uerge dont fusse battu.
Demun tor me fusse abatu.
Qar mielz ne me pehusse abatre.

---

[1]) Si direbbe che *prosse* sia stato corretto in *presse*.

Que uers le roi artus conbatre.
Por uostre deliurance auoir
Por moi [1]) ne fust ce pas sauoir.
Quar depes me meisse en guerre.
Bien sauez uos que nulle t*er*re.
Ou fortune nos amenast.
Ne pot nus faire quil menast.
Ferme concorde entre nos deus.
Acorde nos somes amdeus.
Plusors foiz mes tout maintena*n*t.
Descordoit uostre conuena*n*t.
E quant de ce uos recordez [2]).
Com est que uos uos acordez
A ce que ne porroit durer.
Auant e conuindroit [3]) enmurtier
Orgoill qui tout ce nos fait faire.
Quen pes alast leuostre a faire.
Ene por quant se deus me salt
Bien uoill que la guerra elasalt
De nos deus desormais fine.
E quil iait pes bone efine.
Messe pes fesomes ensenble.
Denos deus ira ce me scenble.
Come del lou edelagnel.
Qui beuoie*n*t [4]) aun reussel [5]).
Ge que sui del mendre pooir.
Porrai ben tost demoi ueoir.

---

[1]) Prima di *moi*, si legge *uos* cancellato.
[2]) *re* corretto, parmi, su *ra*.
[3]) Il primo *-i-* agg. sul rigo.
[4]) Ms. piuttosto *benoient*.
[5]) L'*r* è fatto in modo da parere piuttosto un *v*.

Ce que li aigniaus uit de soi.
Deioste uos morai desoi.
Qar pris iserai com apeige.
Ja ni serai ensehur sege.
Touz jorz aurai poor edonte.
Qüe de uostre espee neme boute.
Por joer arechigne chat.
c. 212c] Ades criem que ge chier nachat.
Au dereain ceste concorde.
Ge ne croi mie que descorde.
Soit trop loign deuos ostelee.
Asez tost sera apellee.
Por nos deus faire ensce*n*ble pre*n*dre.
Len porroit ausi tost apre*n*dre.
Lasne a chant *et* a acorder.
Con len nos porroit'[1]) acorder.
Qar uos roide ge orgoilleus.
Vos geun *et* ge fameilleus.
Vos debatagla desirier.
Ne ge ne men puis conscirier.
Qui iporra metre pes ferme.
Nus fors cil qui clot *et* enferme.
Touz le monde en sai deitie.
Cil si uolt aura tost traitie.
Entre nos deus cele concorde.
Que james ni aura descorde.
E cil de nos deus sintremette.
In tel guise que il imette.
Ferme concorde eferme pes.
Que guerre ne uiegne iames.

---

[1]) *Sic* nel ms. Il segno di abbreviazione andrà riferito a *chant* precedente.

Av dereain de cest mien brief.
Vos pri frans rois ne nos soit grief.
Se a uos ne uins maintena*nt*.
Que de uos letres fui tenant.
Ge nel poi. mes or le porrai.
O uos asez tost me iondrai.
A grant ost *et* a grant pooir
Vos irai desormes ueoir.
Saluz uos mant saluz uos uiegne.
Ce que uos uolez uos auiegne.

Frammenti di una versione italiana del *Roman de Troie*.

Gli studiosi sanno che grandissima è l'importanza del *Roman* di Benoît de Sainte-More per la storia delle leggende di Troia in Europa e che l'opera del trovero normanno sta, come a dire, alla base di una vasta ala dell'edificio formatosi in Italia sulle tradizioni troiane [1]). Ma, sino ad ora, non sapevasi che, accanto alla versione latina di Guido delle Colonne [2]), destinata alle persone capaci di intendere e gustare la lingua di Roma, e accanto a qualche altro tentativo in prosa volgare, un'altra traduzione in malconci versi italiani avesse portato fra il po-

---

[1]) E. Gorra, *Testi inediti di storia trojana*, Torino, 1887, p. 17; vedi *Romania*, XXI, 88; XXIV, 174.

[2]) Su questo Guido delle Colonne (forse il rimatore della scuola poetica siciliana) rimando al lavoro citato del Gorra e sopra tutto al Torraca, *Il giudice Guido delle Colonne di Messina*, in *Studi su la lirica italiana del Duecento* cit., p. 379 sgg.

polo, nel medio evo, gli eroi e gli avvenimenti del celebre *Roman de Troie.* Ciò si poteva ragionevolmente supporre; ma non se ne avevano prove indiscutibili. Ebbene: codesta versione esistè realmente e dovè fare certo una vittoriosa concorrenza a quella del giudice di Messina nell'Italia del Nord. Oggidì ne abbiamo purtroppo pochi frammenti, che ho rintracciati per avventura nell'Archivio estense di Stato e che mi pare opportuno far conoscere agli amici dell'antica letteratura di Francia e d'Italia.

* * *

Tra i frammenti pergamenacei e cartacei, che si vanno man mano scoprendo nelle vecchie legature di certi registri estensi o che servirono loro di guardia, tre carte vi hanno che dovettero far parte di un manoscritto in-foglio contenente, verso per verso, una versione di Benoît. Il codice era cartaceo, scritto nel sec. XIV ex. certamente nel Veneto, ed è gran peccato che la sua esistenza non sia fatta sicuramente conoscere da nessun antico catalogo della Biblioteca estense [1]). Le sole tre carte, che ci sono pervenute

---

[1]) Per gli antichi cataloghi, si veda il mio libro *La Bibl. estense e la coltura ferrarese ai tempi di Ercole I,* Torino, Loescher, 1903, App. I. In un inventario di libri francesi del 1474 (Bertoni, *Nuovi Studi su M. M. Boiardo*, Bologna, Zani-

non hanno purtroppo numerazione alcuna; ma ci portano già nel bel mezzo dell'azione. Le due prime ci dànno la traduzione dei versi 6894-7106 dell'edizione Constans (II, 1906); la terza carta ci dà tradotti i vv. 8427-8508. Trascrivo fedelmente i preziosi frammenti estensi, collazionati più volte, ai quali farò rispettivamente seguire alcune osservazioni [1]):

I.

A r] Chie uerso tera de femenia
Que le chare preziose ge sono
Que lomo porta per tuto lomondo
Vene Piscoplo uno Re uechiarde
5 Chi fo molto sauio dele . VIJ . arte
Molte merauie sauea fare
Questo amena uno sagitare
Donde enloste nefo grande parlanza

chelli, 1904, p. 174) si ha al n.° 19 un « Troiano » e così al n.° 40 (Troyano); ma nessuno potrà dire che si tratti proprio del nostro testo. V. anche, sui cataloghi estensi di cose francesi e sulla loro contenenza, Rajna, *Romania*, II, 70. Le indicazioni di codesti inventari del sec. XV sono assai sommarie. Nel solo registro di Pellegrino Prisciano, edito, nella parte spettante ai libri, da Adr. Cappelli e da me, abbiamo per fortuna il numero delle carte e talora l'*incipit*. Disgraziatamente, nel caso nostro, nè l'una nè l'altra indicazione servirebbero a qualcosa. E poi, si noti che l'origine estense del frammento, avanzo di legatura, è una supposizione e nulla più.

[1]) Inutile dire che copio esattamente, verso per verso, quale sta nel ms., senza introdurre nessun cangiamento neppure grafico.

Questo fe agi grezi molto gram dubitanza
10 Molto ne aueno pesimo enimicho
E demente che elo fo uiuo
Ma miga longa mente no duro
Asai audirite anamzo como
Tuti quili che eo sio nomato
15 Veneno a Troia la citate
De dentro si mixino li migore
Per loldo per prexio per honore
Ed alquanti per signorazo
Eli autri per parentado
20 Dache deo uose lomo formare
No audi omqua nesuno homo contare
Que de si fata chaualaria
Fose nesuna Cita fornia
Cento e tri fono numerati
25 Quilj che eo ue o nomati
Donde lo plu pouro era comte e duxe
De mille chaualerj ede plue
De tuti quilj che a Troia ueneno
Ho chi contra grezi la teneno
30 Fo Hector signore aso plazere
A luy quilj coueniano obedire
De tuti loro aue la signoria
La posamza ela balia
Paris so fratelo Troilo
35 E so compagno deyfebo
Athenore e Polidamas
E enseme duca Eneas
Çaschuno de quisti tale zente auea
Donde zaschuno guarda si prendea
A^v] 40 Çaschuno auea ensoa bailia
De quilj defora gram partia
Si era fato e deuixato
Cusie laueano ordinato
Que za chaualero nose mouese
45 Se soi prinzipi no comandase

Za fora dale mura nesuno no esiseno
Fina alora che ige uoleseno
Bene quilj couiniano auere ordinato
Che orgoio aueano duro efero
50 Tropo forte mente se continia
Quilj ad alchuno no se tenia
Cusie feno quilj retrare
Que onqua mego no poseno fare
De tale aueano speranza
55 Paura no tema no dubitanza
Che le mure foseno asaltato
Pperzo no fo miga stabilito
Quale desfensiom lo rè aura
No enquale se defendera
60 No ne aueno miga gram besogno
Tuti zorni ne erano alquanto lomgo.
Li grezi cusie como nuy lezom
Erano anchora a Thenedom
Ananzo fo Polamidexe uenuto
65 Que nesuno fose deli partito
Trenta naue amena caregate
De chaualerj ede maxenate
Entuto loste si como eo crezo
Non era miga trj migore de elo
70 Plu sauio no plu enzignoxo
Plu ardito no plu coraioxo
Blaxemato era perque no era venuto
Ma elo sene bene defenduto
Dise che elo auea grande male abuto
75 Onde elo ne lomgamente zazuto
No pose ad Athene andare
Me sitosto como elo apusuto uenire
Cusie tosto uene aso podere
B'] No gene deno male merito sauere
80 Molto ano gramde zoia emolto liplaque
Quando guarito fo euenire pose
Tuti fono alegri de soa uenuta

Grato merze li ano renduta
Dichono che sia delo comsiero
85 E plu auto de tuti li migore.
Asay aueano enzignato
Per molte fiate e perchazato
De andare denamze a Troia asaltare
Onqua ordine no modo de andare
90 No pono auere abuto
Molto temeno la uenuta
Ma no pono schiuare
Que enle naue coueneno entrare
Per la cita plu aprosimare
95 Questo aloro no era miga lezere
Quelo porto nola cita prendere
Sopra quilj che la uoleano defendere
De esire de naue era ladubitanza
Molto dubitauano meschlanza
100 Longo tenpo ne aueano dubita
E molti consie prexe e dona
Uno zorno libaroni asunono
Per questo afare ili parlono
No poso tuto dire eretrare
105 Que zaschuno aue aparlare
Ma zo que dise polamidexe
Porite audire quie apreso
Signore dise lo gramde dexenore
Posemo auere enquisti zorne
110 Bene auite zo uezo uno pensero
Che quie site aparechlato
Anchora non auite Troia u[ed]uto [1])
No la zente dedentro conusu[to] [2])
Che contra nuy la defenderano
115 Tanto como ili onqua plu porano

---

[1]) A questo punto la carta è guasta.
[2]) Vedasi la nota precedente.

Bare e roste e fose
Pono auere posa fato asae
B[v]] Li castegi ano ele naue drizate
Forniti delamze ede spate
120 Onqua zente nose adoba
Nosibene nose aparechia
Dele naue ano fato lo stabilimento
Equili coredi equelo partimento
Prouizuto ano *et* ordenato
125 E stabilito edeuixato
Ala fronte de namzo ne meteno sento
Quele uelle drizate denanzo
Ede palie aueano penone
Molte ensegne ano drizate
130 Che alo uento fono despigate
Quele corne de naue ano bene fornite
De dardi enpenati ede schude bene forte
De zenochialj de schenere de spate
E de uixere tute azarate
135 E chi sifata cura auese guardato
Amerania liseraue resumiato
Apreso sej C.° ne uano dreto
Leuele drizate anamzo
Lora[1]) nauigono le grande conpagne
140 Onde tante aueano maze *et* ensegne
No parea delo mare tanto no quanto
Grande . XV . lige ano tenuto
Verso la Cita uano tuto drito
Le uele leuate en alto
145 Si trouono cheloro guardauano loporto
Za no aurano si grande forza
Quilj dela Cita notale podere
Ananzo que uegna doman sira
Ensera . M[c] . ariuate

---

[1]) Ricavato dal copista da *Loro*.

150 Me molto seraue ananzo comparate
Chi zo rechonta le cride
Da che lo mondo fo establido
No fo prexo porto a tale meschiero
Lo zorno ge perde molti lo chauo
155 Quando quilj de Troia li uideno
Comunamente contra loro esino

Questa traduzione, che risponde verso per verso all'originale, è una ben misera cosa.

Vi sono fraintendimenti che paiono risalire all'autore e non già a un copista. Si resta già alquanto dubitosi dinanzi a un *chieres especes* (6895) reso da un incomprensibile *chare prezioxe* (v. 2) e la maraviglia cresce quando si vede corrispondere (v. 110) alla locuzione *un an passé* la versione « uno pensero », quando si vede (v. 61) il verso *Toz jorz en fu l'oz auques loing* interpretato senza nessun discernimento e un *emperiaus* tradotto per « penone » (v. 128). Altre traduzioni singolari si hanno, come ad es., al v. 83 (*grato*). In questi casi non sarebbe sempre impossibile pensare, senza fare violenza alla ragione, a guasti del testo originale nel manoscritto utilizzato dal traduttore, nè sarebbe del tutto improbabile altresì che taluni errori e abbagli fossero dovuti a uno o più copisti della versione. Ma altri sbagli vi sono che ci richiamano all'autore del nostro misero documento pervenutoci frammentario. Così, un *meschief* reso da un curioso *meschiero* 153 e un *Escriz,* che è dato da tutti i manoscritti di Benoit e che è richiesto dal senso logico del

passo, tradotto non meno curiosamente e stortamente per *le oride* 151. Ond'io suppongo che gran parte degli errori, malgrado la loro grossolanità, siano stati commessi addirittura dall'anonimo traduttore, le cui conoscenze in fatto di francese dovettero essere assai limitate e il cui giusto per la forma e per lo stile fu certamente ancor più limitato. Un *meschaance* o *mescheance,* dato da tutti i manoscritti francesi, è stato tradotto con *mesolanza* (v. 99)! Ora, dovremo noi ammettere nel modello francese una voce *mesclance*, che contrasterebbe colla tradizione manoscritta? Tutto è possibile quaggiù, ma confesso che — dato il carattere degli abbagli, i quali talora si risolvono in cattive interpretazioni e talora provengono o possono provenire da infelici letture (penso, ad es., che al v. 128 il modello avesse *ēperiaus* e che il traduttore abbia letto *epenons*) e data la fisonomia complessiva della versione, — confesso che più mi appaga un'altra opinione: che, cioè, anche *meschlanza* altro non sia che un fraintendimento del traduttore.

Passiamo al secondo frammento:

II.

Quisti sono certe li feridore
Feramente ueneno en lo stormo
Menom[1]) com quisti si e asenblato

---

[1]) Ovvero *Meriom*. Cfr. vv. 21, 39.

E Patrochulo crudele e faso
5 E quili de Greza e quilj de Liza
Se conbateno com quilj de Giza
De quilj de Greza gera grande continimente
E molti bom chaualerj sanguenente
Molto se penano de loro dalmazare
10 E loro olzire e tagare
Hector sopra lo corpo de Patrochulo si è uenuto
A spata trata si e desenduto
Elo no lasara che elo no lo despoia
Quelo che ge plaze che no abia
15 Ananzo ge perdira de lo sangue de lo corpo
Che quele arme abia fora tirato
Amato quele auea per amore
Drito a lo mondo non e migore
Ne plu riche no [1]) plu aprixiate
20 Za ge le auraue de doso tirate
Ma Meriom laue ueduto
Que molto na lo coro smarito
Com bene cento chaualerj e mego
25 La chaualchono de plena forza
A ferire lo uano bene plu de . x .
Per pocho no lano ozixe
Molto auea sopra luy uno grande barato
Lae uolauano tronchom e pezo
Ne no lano miga en carne ferito
30 Hector se sente a male menato
De zo che elo si e enfra loro
Ma com lo uerde brando de colore
A loro dona colpi iusti e ferj
Tuto a loro taga so destrerj
35 Taga a loro braze cose e pedj
Ozixo na e magagnati
Plu de x . v. senza mentire

---

[1]) Così nel ms., ma sarà uno scorso per *ne*.

Anchora per loro no uose abandonare
So bom destrero ma Meriom
40 A meso lo coro sopra so ronzom
Fora de la presa lo uole tirare
(*v°*) Tropo molto ge pare de bom afare
Ne male lo auera eo lo dubito e crezo
Que ge auenira meschianza
45 A tanto se ne ua Hector romane
Grande merauia si e che elo no chade
Per gi colpi onde era tanto apresato
Me serano bene en luy meso
Aquili che ge ano donati
50 Enfra gi qualj serano caro conparati
Molto se defende me molto lo apresano
Quilj che com luy se combateno
Perdere podea la uita
Che no uedea nesuno de soa zente
55 No elo no se podea tanto penare
Que suxo so chaualo podese montare
No ige no ge lo podeano tolire
Dedonias de lo pozo de Tire
Uno so famio che molto lamaua
60 Que .ji.° lanze ge aportaua
Vite lo combatimento de so signore
A lo coro naue molto gram dolore
Una lamza ge uolea dare
Ma autro se aue a pensare
65 Tropo a grande ira e grande inguria
En soa man destra na prexo una
Plu apreso se trase de la meschla
E uite Caruto de petra lea
Che so signore molto requiria
70 Lanzato ge aue la lamza adrita
Per mezo lo peto per mezo lo schudo
La faxea pasare uno brazo
Quelo chade morto suxo lo paso
Dedonias refere el taso

75 Lautra lanza ge aue lanzato
Ma bene la tene enpugnato
Che uno de loro naue morto zetato
Posa ad alta uoxe aue cridato
Ora retornate franchi chaualere
80 Cinzaualore lo entende promere
Bene conoue chi le e chi elo era
En quela parte uene a grande forore.

Che anche questo passo sia, in realtà, come abbiam detto, un frammento d'una versione del poema di Benoît, sarà facilmente dimostrato. Anzi tutto, è da escludersi che il nostro autore abbia avuto sott'occhio la diffusissima traduzione latina di Guido delle Colonne. Questi, giunto alla lotta di Ettore, narra il tentativo dell'eroe per spogliare Patroclo dell'armi, ma tace il nome di *Dedonias de lo pozo de Tire* (II, v. 58) e si esprime così: « sed « quidam famulus Hectoris videns Hectorem in « tanto discrimine constitutum dum duas haberet « lanceas et accuto ferro munitas contra pre- « dictum Corion de petra . . . . . una[m] ex lanceis « ipsis in potenti virtute vibravit [1]) ». In questo medesimo passo il morto è « Corion de petra » mentre nel nostro frammento è chiamato « Caruto » (II, 68). Dubbio è se si abbia II, 3 *Menom;*

[1]) Il testo di Guido è tratto dal cod. Campori T., 2, 16, c. 37r, che è della fine del sec. XIII. Tra i mss. Campori, ora nell'Estense, esiste un altro codice (sec. XIV) dell'opera di Guido. Nel catalogo a stampa è indicato erroneamente come un « Darete Frigio », ma si tratta di una copia dell'*Historia destructionis Trojae.* È segnato: R. 5, 11.

ma « Meriom » è sicuro ai vv. II, 21, 39. Nei codici e nelle stampe, che ho potuto vedere, dell'*Historia destructionis Trojae* (ovvero *De casu Trojae*) [1]), Guido delle Colonne ha « rex Menon » o « Mennon ». Il passo del giudice messinese servì certamente all'ignoto autore del così detto poema o cantare d'Achille (circa a. 1370), che nel c. II descrisse la stessa scena, tacendo il nome di Dedoniaz, accettando il « Corion », che trasformò in « Garion », e scambiando « Menon » per Agamennone. È chiaro che quest'errore si sarebbe difficilmente potuto commettere, se nell'originale utilizzato si fosse trovato scritto: « Merion ». Risalgono dunque alla traduzione di Guido i seguenti versi del cantare d'Achille:

E disse Agamennone incontro a Hectore
Iratamente: ai, lupo rapace,
Coteste armi le qua' tu vuo' torre

---

[1]) Ai due mss., ricordati nella nota precedente, si aggiungano altri due codici del vero e proprio fondo estense, entrambi del sec. XIV. L'uno (α, P. 4, 12) reca la seguente notazione: *Liber iste est* [*Michilini de Staciola scriptus in M° CCC° LXXX de mense agusti indict. tercia tempore sanctissimi in Christo patris et domini donni Urbani divina providencia pape. vj. quo tempore dictus Michilinus extitit potestas in dicta civitate Eugubbij provincie ducatus Spolet.*]. Le parole tra parentesi quadre sono su rasura. L'altro ms. (α v. 7, 19) è segnato α v. 7, 19. Quanto alle stampe, citerò quella conservata alla Braidense a Milano, segnata AK. XI. 8: *Historia destru* | *ctionis Troiae composita per iudicem* | *Guidonem de Columna Messanen.* | *finit feliciter.*

Non le puo' avere perchè non mi piace;
Ma fa [a] ragion tua vita disporre
Che qui riceverà mort' eficace.
E assali 'l con mille cinquecento
Uomini armati di gran valimento.
. . . .
Ma un famiglio, c'avi' en man du' lance,
D'Ector a Garïon lanciò sì l'una [1]) . . .

Il nostro frammento, per contro, col suo « Meriom », col suo « Dedonias » e col suo « Caruto » si riattacca direttamente ai vv. 8427 sgg. del *Roman de Troie* [2]):

Ço sont Creteis [3]) li poigneor,
Fierement vienent a l'estor.
Merion est ensemble o eus,
Por Patroclus crueux et fels
. . . .
. . . .
v. 8484 Dodaniëz del pui de Rir,
Uns suens vaslez qui mout l'amot,
Qui dous lances li aportot,

---

[1]) Il poema d'Achille giace ancora inedito in un cod. magliabechiano, già indicato dal Rajna, *Zeitschr, f. roman. Philol.*, II, 231, e in un Cod. Campori O. 5 44 (fine dal sec. XIV o principio del sec. seguente), al quale mi attengo per la lezione (c. 47[r]).

[2]) Constant, *Le Roman de Troie*, p. 7.

[3]) A. Joly, *Benoit de Sainte-More et le Roman de Troie*, Paris, MDCCCLXX, p. 128 stampa *Grezeis*, forma che hanno alcuni mss. (Constans, p. 7). La nostra versione italiana ha *certe* (v. 1), errore del traduttore, che non ha inteso *cretes* o *creteis*.

Vit le meschief de son seignor:
Al cuer en ot mout grant dolor.
Une lance li voust geter
Mais sempres ot autre penser,
Trop ot grant ire et grant rancune;
En la main destre en a mis une,
Plus pres se traist de la meslee,
Et vit Carrut de Pierrelee
Qui sont seignor mout requereit,
Lancie li a la lance dreit . . .

Inutile continuare a citare versi. È cosa evidentemente che i nostri frammenti unicamente dipendono da Benoît e hanno spesso le medesime parole (p. es. *requiria* v. 69 è *requereit* del passo riportato qui sopra) e persino rispondono a un verso dell'originale con un verso italiano. Talvolta, però, ciò non accade, e allora vediamo abbreviato il testo o anche parafrasato, senza gran cura del verso, che è sovente, in entrambi i frammenti, troppo lungo o troppo corto. Certo, a denaturare la metrica della versione, avrà valso il successivo passare del testo di manoscritto in manoscritto; ma si può tuttavia affermare che molto difettosa doveva già essere la traduzione originale, dovuta con ogni probabilità all'opera di un autore più o meno edotto nell'arte di ridurre in italiano i testi della Francia. Conviene aggiungere, però, ch'esso non era così domestico coll'idioma, da evitare qualche errore grossolano. Ha reso, p. es., in questo secondo frammento, *Creteis* per *certe* (v. I), se non si tratta

d'un errore del copista. Leggendo, ad esempio, nel testo francese (v. 8449):

O bien cent chevaliers et *mais*

egli non si è peritato a interpretare:

Com bene cento chaualerj e *mego* (*v.* 23)

mostrando di aver frainteso il senso di *mais* e di averlo creduto un « meglio ». Così, l'espressione *en es le pas* non è stata compresa ed è stata tradotta per *suxo lo paso*, v. 73, che mal rende senso e parole. Altra volta, arrivando dinanzi a una difficoltà (p. es. al v. 8440: *Qui qu'i guaaint, ne cui qu'il cost*) la si trova saltata di piè pari, o girata d'intorno, come il lettore vedrà, se vorrà continuare, per suo conto, il raffronto dell'originale con la versione [1]).

La quale non v'è ragione di non credere d'origine veneta, come era il manoscritto che ha

---

[1]) Talora, vi sono mutamenti interessanti. Per es. al *Giza* (v. 6 del nostro frammento II), risponde nel testo francese (ed. Constans) *Lice*. Si ha inoltre, nello stesso passo, un'inversione, come è mostrato dal poema (8431-2: *Icil de Crete e cil de Phice — Se combattent o ceus de Lice*).

Il vocabolo *Crete* parrebbe sacrificato; a forse il codice usato dal nostro volgarizzatore aveva, come in sei manoscritti, *Grece* o *Grice* in luogo di *Crete*. Al v. II, 7, *contonimente* è un errore, come è mostrato dalla voce corrispondente franc. *content* (8433). Il v. II, 40: *A meso lo coro sopra so ronzom* dovrebbe rispondere al v. 8466: *A mis le cors sor son arçon.* Al v. II, 42 si ha *de bom afare* (fr. *de bonnaire*), ecc.

fatto naufragio. Si notino [1]): la risoluzione di *ct* per *t* in *pectus*, mentre il lomb. ha *ć* (II, 71); *lj, j* divenuti *ģ*: *migore* I, 16, 69; *mego* 53, *tagare* II, 10, *migore* 18, *mego* 23, *taga* 34, 35, e sopra tutto il *gera* II, 7 con quel *g* che sarà *ghe* ovvero l'odierno *x*, rappresentato nei vecchi testi da *s* e anche da *c* [2]). Inutile mettere in evidenza altri fenomeni (metafonesi: *quisti* II, 1, *quilj* 5, 7, *aquili*, 49, ecc.; *o* per *e* in *romane* II, 45 fr. *remaint; au* in *ol* in *olzire* 10; *pl-* conservato in *plaze* 14, *plu* 19, 67; *ls* in *s: faso* II, 4, *vose* 38; metaplasmo *coro* 22, 62; ecc.) tutti comuni ai testi antichi dell'alta Italia. Perf. 3.ª della 1.ª con in *-a*: I, 66; 6.ª in *-ono* I, 139. Per ultimo richiamo l'attenzione su *lezom* I, 62. Gli occhi si volgono, come si vede, a Padova.

* * *

A quale famiglia di mss. del *Roman de Troie* appartenesse quello, che servì di modello al nostro testo, non si può dire con esattezza. È tuttavia

---

[1]) Seguendo l'uso ch'io adotto nell'esame degli antichi testi, tralascio di mettere in evidenza i tratti propri di un'estesa regione linguistica, come sarebbero verbigrazia, in questo caso, l'Emilia, il Veneto, la Lombardia.

[2]) Si veda l'uso di *s* (*se* = *xe*) nella versione veneta dell'*Imago mundi* edita da V. Finzi, *Zeitschr.* cit., XVII, 490 e XVIII, 1 sgg. abbiamo invece *ce* in una frottola padovana, da me fatta conoscere in *Giorn. stor. d. letteratura ital.*, LV (1910), p. 70.

notevole che il ms. 782 della Nazionale di Parigi (f. francese), di mano italiana del sec. XIV [1]), abbia, come il nostro frammento,

Dodaniez del pui de *Tir*

anzi che:

Dodaniez del pui de *Rir*.

Così, per riuscire a spiegarsi nel v. II, 80 quel *Cinzaualore*:

Cinzaualore lo entende promere

bisogna ricorrere al *Ciciualor* del ms. N di Constans (v. 8506). Questa forma, o una forma consimile, si sarà trovata nel modello del nostro traduttore. Nell'ediz. Joly abbiamo, invece di questo verso, il seguente:

Ferez les lor por esmaier,

che è un cattivo conciero dell'editore su due codici diversi. Insomma, la nòstra versione rimata mostra di dipendere da un testo del *Roman*, il quale aveva sue speciali particolarità, che si trovano qua e là disseminate nei codici dell'opera di Benoît, ma non sono tutte riunite in nessuno dei manoscritti a noi pervenuti.

Per la storia dell'influsso francese in Italia nell'età di mezzo, la presente disadorna e fram-

---

[1]) Joly, *op. cit.*, P. II, p. 1. È il ms. chiamato *C* dal Constans, I, p. v.

mentaria versione, che si mostra non già in franco-italiano [2]), ma in veneto, con immistione di lingua illustre, è certamente un bell'acquisto. Benchè si abbiano alcuni casi di testi francesi voltati direttamente in pretto volgare del Nord d'Italia, come la « leggenda de santo Stady » (Eustachio) tradotta in veneto da Franceschino Grioni nel 1325 [3]) e per certi rispetti la vita di Santa Maria egiziaca, di cui resta una redazione del sec. XIV, noi possiamo domandarci se la nostra versione del *Roman de Troie,* anzi che essere un'opera coservataci tale e quale uscì dalla penna dell'autore, non sia invece uno degli ultimi anelli d'una non lunga catena che insensibilmente si ricongiungesse al romanzo francese. In altri termini, possiam chiederci se la versione sia giunta

[2]) Un testo franco-italiano, in cui si sente l'influsso del *Roman de Troie*, è, come ognuno sa, l'*Hector* della Marciana, edito dal Bartoli, *I codici francesi della Bibl. marciana di Venezia. I Poemi del ciclo trojano* in *Archivio Veneto*, III, 2, Venezia, 1872). Non è inoltre improbabile che la versione veneta in prosa della storia troiana (ms. laur. - pal. 153, cfr. *Romania,* XXIV, 174) si riattacchi, in qualche parte, al testo in rima perduto, la cui esistenza mettiamo fuori di dubbio con il presente articoletto. Diciam solo : « in qualche parte », perchè le fonti sono varie (*Romania,* cit., p. 196). Si tratta naturalmente d' una supposizione, a controllar la quale occorrerebbe la scoperta di tutto il testo rimato. Sia lecito sperare che presto o tardi ciò accada.

[3]) A Monteverdi, *I testi della leggenda di S. Eustachio,* in *Studi medievali,* III (1910), p. 458.

allo stato, che noi conosciamo, per via di un successivo alterarsi della forma francese, o sia divenuta a poco a poco italiana attraverso uno stadio o più stadî franco-veneti. La risposta non può essere dubbia: si tratta di una versione presso che letterale del *Roman* di Benoît, versione infelice ma non priva d'interesse per gli studiosi degli antichi contatti letterari italo-francesi [1]).

[1]) Cfr. GORRA, *Giorn. stor. d. lett. ital.*, CXV, 94.

Nota sulla letteratura franco-italiana a proposito della Vita in rima di S. Maria Egiziaca.

« L'histoire littéraire ne procède pas comme « la linguistique et elle a le droit de grouper les « écrits d'après les pays et les milieux où ils se « sont produits » [1]). Queste parole di Gaston Paris mi risuonano dentro, ogni volta che mi accade di riflettere intorno a quel gruppo considerevole di documenti letterari, che attestano una così gagliarda fioritura di leggende francesi in Italia nei sec. XIII-XIV. E penso che nessuno certo potrebbe negare alla storia delle nostre lettere il diritto di raccogliere sotto la denominazione di « letteratura franco-italiana » [2]) tutti i

[1]) G. P., *Romania*, XIV, 599. È un « diritto » che procede naturalmente da necessità esclusivamente pratiche.

[2]) Meglio dire « franco-italiana » che « franco-veneta ». La ragione apparirà chiara, se si voglia leggere fino in fondo il presente articoletto. Questa « lingua franco-italiana » è poi, essa stessa, un' astrazione, poichè in realtà non esiste, ma esistono opere di fondo linguistico francese con elementi italiani e di fondo italiano con elementi francesi.

preziosi testi, che abbiamo, d'indole più o meno semidotta e giullaresca. Ma per quanto spetta alla lingua, nella quale quei testi sono dettati, dobbiamo noi credere che codesta denominazione, così comoda, di « franco-italiano » sia realmente appropriata e, dal punto di vista naturalistico, scientificamente esatta?

Mi sia lecito subito notare che, sotto l'aspetto linguistico, i nostri preziosi documenti si posson tutti dividere in due classi, a seconda che essi appaiono riposare sopra un fondo di lingua francese o italiana. Si dirà che il francese è malconcio e che l'italiano, inquinato a sua volta di elementi gallici, non si palesa in condizioni migliori. Sicuro, ma l'intenzione degli autori era pur sempre quella di comporre o in francese o nel volgare d'Italia; e se bene spesso hanno usato costrutti barbari o malproprî e vocaboli curiosi foneticamente e morfologicamente e talvolta (perchè non dirlo?) mostruosi, se ne ricerchi la causa nella loro ignoranza, nella loro negligenza o nel loro capriccio e non si lasci di incolparne quella grande pervertitrice del gusto che è non di rado la moda. Discernere e vagliare gli elementi italiani nei testi francesi e gli elementi francesi nei testi italiani, è officio della critica[1]): la quale insomma non potrà mai per-

[1]) Si vedano le analisi del MEYER-LÜBKE, nella *Zeitschrift f. romanische Philologie*, IX, 600 e X, 23.

mettersi di parlare di una « lingua franco-italiana », se prima non sarà riuscita a dimostrare che vi sono stati autori che realmente si son proposti di comporre e di scrivere in una specie di « gergo » (questa sarebbe allora la parola da usarsi) risultante di un determinato compromesso foneticamente e morfologicamente italo-francese.

Ora, la dimostrazione, a cui accennavo la critica tarderà un pezzo a darla, per la ragione stringentissima che i testi giunti fino a noi vi si oppongono decisamente, e si può giurare che anche quelli perduti avrebbero mostrato d'esser solidali coi loro confratelli più fortunati [1]). Comincio dai *testi scritti in francese,* e qui subito m'incontro con un non comune poeta. Nicolò da Verona [2]) era convintissimo di poetare in ottimo francese. Si leggano i seguenti versi della *Farsaglia* [3]):

Car çe ne sai nuls hom en Paris ne en Valois
Que non die qe ces vers sont feit par buen françois.

---

[1]) Mercè la partizione nostra in testi « francesi » con intrusione di elementi dialettali, e « italiani » con intrusione di elementi francesi, ognun vede che si risolvono nel nulla le discussioni del Guessard, del Gautier e del Bartoli sulla lingua usata in codesti monumenti letterarî.

[2]) V. Crescini, *Di Nicolò da Verona,* in *Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti,* t. VII, 7.ª serie.

[3]) Wahle, *Die Pharsale des Nicolas v. Verona* (Ausgaben und Abhandlungen.... von E. Stengel, LXXX), Marburg, 1888. Nella *Romania,* XVIII, p. 166, il Thomas afferma che il cod. della Fars. appartenne ai Gonzaga. Ma la prima carta ha uno stemma che non è quello dei Gonzaga.

Accanto al Veronese, debbono essere collocati il suo confratello minore in arte Nicolò da Càsola[1]) e l'autore della *Entrée de Spagne*[2]). Anche l'*Hercules* appartiene a questa categoria[2]); mentre un posticino a parte concederemo a certi poemi francesi scritti da amanuensi italiani. Talvolta questi ultimi, o per effetto di sbadataggine o per voglia di chiarire qualche passo oscuro, hanno introdotto nei testi, che copiavano, forme o costrutti d'Italia. Cito i *Roncevaux* italiani (Venezia VII, e Châteauroux)[4]) e i seguenti manoscritti: *Aspremont* e *Anseïs*[5]), *Folques de Candie* (Venezia, XIX-XX), *G. de Nanteuil* (Venezia, IV), ecc.

Passiamo ora all'altra classe di *testi scritti in italiano.* Primo si fa innanzi il celebre Rolando IV di Venezia che ci offre col cod. di Oxford la redazione antica della *Chanson.* Malgrado le non poche forme francesi o infranciosate,

---

[1]) Si veda ora il mio libro *Attila poema franco-italiano di N. da Casola*, Fribourg (Suisse), 1907.

[2]) Il testo dell'*Entrée* ha finalmente veduto la luce, per cura di A. Thomas, nella collezione della « Société des anciens textes français ». Cfr. BERTONI, *Giorn. stor. d. lett. ital.*, LXVI, p. 426.

[3]) Edito sur un cod. di Venezia dal Bartoli, fu studiato dal MEYER-LÜBKE, *Zeitschrift f. rom. Phil.*, loc. cit.

[4]) Editi diplomaticamente dal FÖRSTER, *Altfranzösische Bibliothek*, n.° VI, Heilbronn, 1883.

[5]) Bibl. Nazionale di Parigi, n.° 1598 (fondo franc.).

che quel testo ci presenta, sopra tutto alla rima, chi oserebbe ancora pensare che esso altro non fosse che un tentativo di rendere accessibile al pubblico di qua delle Alpi il venerando monumento francese? Il Rolando IV vuol ben essere altra cosa: vuol essere una versione della *Chanson* in un volgare d'Italia e precisamente in veronese.

Che importa mai che il traduttore, secondo l'andazzo del tempo o per difetto di abilità, abbia lasciato nella sua opera un numero più o meno rilevante di francesismi? Il testo non cessa d'essere veronese [1]), e del resto, a toglierlo alla Francia, basterebbero di già gli *-a* finali e l'*-o* e l'*-u* entrambi conservati colorati in *-o*. E col testo di Rolando IV mando volentieri il *Bovo* udinese [2]), in fondo veneto, e il *Bovo* laurenziano [3]), certa-

---

[1]) Qui sotto le prove. La dimostrazione è già nella dissertazione di Adolf Keller, *Die Sprache der Venezianer Roland V*,[4] diss., 1884, il quale non insiste abbastanza sulle vere caratteristiche del testo, per es. sull'*-emo*, *-em*, *-en* della 1.ª pers. plur. (padov. *-om*, *-on*; cfr. Ascoli, *Arch. glott.*, I, p. 422) e sulla mancanza del dittongo di *e* e *o* tonici brevi. Abbiamo *devemo* al v. 1794 e *inveniemo* 260. Per l'*e*: *des* (decem) 46; *ven*; 22; *pe* (pedem) 269; *prego* 1102; *cel* 128, ecc.; per l'*o*: *çoga* 109, *bona* 369, *moro* 523, *logo* 2137, ecc. Due tratti forse francesi per l'*e* ton. largo: *fier* 32, *ciel* 655; ma non hanno nessun valore di fronte ai fenomeni messi in evidenza. E poi *fier* e *ciel* sono anche forme italiane.

[2]) Edito dal Rajna, *Zeitschrift f. roman. Philol.*, XI, 158.

[3]) Edito dal Rajna, *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, Bologna, 1872, 493.

mente veneto anch'esso e forse venziano. Anche le due redazioni italiane dell'*Huon d'Auvergne* [1]) e il *Rainardo e Lesengrino* [2]) e tutto infine il gran codice XIII della Marciana [3]) son documenti, linguisticamente parlando, veneti, poichè la loro vernice francese non ne intacca la sostanza.

Ponete attorno a un testo francese un artista meschino, ed egli vi darà un *Bovo* udinese; fate lavorare un povero poeta, pieno la testa di motivi francesi, sulla leggenda di *Berta* e *Milone*, ed egli vi darà il quarto poema del cod. marciano fr. XIII [4]), scritto in fondo in italiano, per quanto costellato abbondantemente di forme d'oltre le Alpi. Ma mettete sotto gli occhi di un non comune artista, o di un uomo dotto, un testo di Francia, ed egli saprà darvi alfine una buona traduzione, nella quale la vernice straniera sarà scomparsa del tutto, o quasi del tutto, lasciando libero il campo al volgare del traduttore. Allora occorrerà acuire lo sguardo e cercare il colorito francese, non già nella fonetica o nella morfologia, ma nella sintassi e nel lessico. Vi si scoprirà ancora qualche filone straniero, riconosci-

---

[1]) Cioè la redazione padovana e quella torinese. La redazione del codice Hamilton è invece molto vicina, per la lingua, all'originale francese perduto.

[2]) Monaci, *Crestom. ital.*, II, 387.

[3]) Rajna, *Rivista filologica-letteraria*, II, 65.

[4]) È noto, dopo le ricerche del Rajna, che *Berta* e *Milone* non dipendono da un modello francese.

bile soltanto dopo un' indagine paziente e minuta. Ebbene: un testo siffatto, letterariamente parlando, potrà ancor dirsi « franco-italiano ». È il caso della Vita in rima di S. Maria Egiziaca.

***

Questa « Vita » non è franco-veneta, come la disse il Casini [1]); è invece scritta nel volgare di Pavia del sec. XIV, come ha visto del resto il Salvioni [2]); ma non cessa per questo di far parte della « letteratura franco-italiana ».

Chi ben ricerchi il prezioso documento, troverà, sotto la forma pavese, qualche tratto dell'originale francese. Si leggano i versi 383-384:

> Quella nocte chi fo seguente
> May de dormir *no ge fo mente.*

Il Salvioni, che ha collazionato la stampa col testo, nulla ci dice a proposito di questo *mente;* ma se il ms. non è una copia cattiva, bisognerà ben leggere nel cod. *niente,* altrimenti il senso non corre spedito. La frase *no ge fo niente* è un francesismo tutt'altro che sconosciuto. Se ricerchiamo infatti il testo francese della vita di

1) *Giornale di filologia romanza,* III, 89 [a]. sgg.

2) *Dell'antico dialetto pavese,* in *Boll. della Società pavese di storia patria,* II, 1902, pp. 193 sgg.

S. Maria Egiziaca [1]) troviamo facilmente la soluzione del quesito.

La vita in rima francese, che fu più parafrasata che tradotta dal nostro autore, legge a questo punto (Nazionale di Parigi, f. fr. 23112, c. 336 c):

Mais del dormir n'i ot *nient*.

Ecco dunque nel nostro testo pavese un francesismo, che chiameremo di costrutto, e che non ha nulla da vedere con la fonetica e la morfologia.

Continuiamo nel nostro esame. Il Salvioni ha registrato, come notevole, nel suo glossario

---

[1]) Rimando al Meyer, *Romania*, XII, 408 e sopra tutto al Mussafia, *Sitzungsberichte der philos.-histor. Classe der kais. Akad. der Wissenschaften*, Wien, 1863, vol. XLIII, pp. 153 sgg. Quivi il Mussafia studia il testo spagnuolo della vita (*Oy varones huna razon*), che provien pure dal testo francese. Vedi anche il testo spagnuolo edito a parte a Barcelona, tipogr. « Avenç », 1907, n° I. Si tratta di una collezioncina, molto diligentemente condotta, di « textos castellanos antiguos », della quale è gia comparso anche il n° II (*Danza de la muerte*, edición conforme al códice del Escorial). Per le leggende agiografiche francesi in verso e in prosa, si veda ora lo studio complessivo del Meyer nell'ultimo volume apparso (XXXI) dell'*Histoire littéraire de la France;* ma per la nostra vita in rima è pur sempre notevole una lunga nota del Brakelman in fine al libro di E. Martin, *Le besant de Dieu von Guillaume le Clerc*, Halle, 1869, p. 119.

l'espressione *septe e sexe* (sette e sei) nel senso di « parecchi, molti » nel seguente passo (vv. 193 6).

> A questa tençun che quy fàxeuam
> *Septe e sexe* ge ne veniva,
> Chi tuti se astalauam li
> E tençonauam altresi.

Anche questa forma è un francesismo sotto spoglie italiane. Sette e sei vuol dire tredici, e questo numero in ant. francese indica bene spesso « molto, parecchio ». Nella *Chronique rimée,* ediz. Reiffenberg, il verso 22048

> En . XIII. pieces fist voler sa lance

non può significare che questo: mandò la sua lancia in molti pezzi. L'uso di indicare un numero per via di una circonlocuzione (*septe e sexe*) è pur proprio dell'ant. francese [1]), anche quando « sette » entra nella composizione. Poichè è un fatto che il « sette » ha spesso servito per designare una quantità indeterminata. Io credo che il verso 2 della *Chanson de Roland:* « *sept* anz

---

[1]) Esempi d'altra natura: Invece di settanta nei *Livres des Reis* (ed. Le Roux de Linoy) si legge p. 23: « *treiz vinz et dis* $= 3 \times 20 + 10$ ». Così abbiamo « VII. XX et quinze » (Jourdains de Blaivies 953) e nel *Brut:* « Set vint mil armes, 136 ». Cfr. KNÖSEL, *Das altfranzösische Zahlwort,* Erlangen, 1884, p. 27.

entiers ad estet en Espaigne » voglia significare soltanto che Carlomagno è stato in Ispagna « parecchi anni » [2]). Del resto, non abbiamo forse anche oggi questo numero « sette » nel senso di una quantità indeterminata nei racconti del popolo? « *Sette* paia di scarpe ho consumate » diceva nonna Lucia al Carducci giovinetto!

Passiamo ai vv. 289-90:

> *Ço fo* de mayo un mexe de stae
> Che l'era al muro de la citae.

Donde viene codesto *ço fo?* Gettiamo gli occhi sul testo francese e subito lo sapremo:

> *Ce fu* en may un mois d'esté
> K'ele ert au mur de la cité.

Anche quel *cativa,* nel senso di « misera, meschina » che troviamo al v. 364:

> Ni ça per portar una *cativa*
> Non zoncerissi più tarde a riva

è una palese derivazione dal francese:

> Ja pur mener une *cheitive*
> ne vendrez plus tart a rive.

---

[2]) Una raccoltina di locuzioni francesi composte nel n.º sette trovasi in K. Knösel, *Op. cit.*, p. 61. Nei « Proverbia « quae dicuntur super nat. Feminarum » si legge: « Et un Roman *set ani* cercando andà li regni », v. 149.

Con ciò entriamo in un campo irto di spine: quello dei francesismi (e anche dei provenzalismi) penetrati nelle scritture dell'Italia del Nord. Alcuni se ne trovano nella nostra «Vita», che provengono senza fallo dal testo francese; altri sono comuni anche a Bonv. da la Riva: *esser vixo* (parere) 442, *conduto* (piatto, cibo) 844, *convenente* (affare, facenda) 6, 251, 312, 356; altri infine sembrano caratteristici del nostro testo, come *petorina* (poitrine) 756, *caperon,* nel senso di cappa o cappuccio, 931, *repentirsi* (soi repentir) 1217 e qualche altro ancora. E non vanno anche dimenticati *abellir* 47 e *baldamente* 982, che non hanno bisogno di alcuna chiosa.

Qua e là il confronto col testo francese corregge la lezione a stampa. Per es., al v. 474:

Si mal *cum seo* me son abuo

si deve leggere *cumseo,* cioè *conseo* [1]), poichè il testo francese ha:

mau *conseil* ai tut tens eü.

Bisogna dunque cancellare dallo studio del Salvioni (p. 213, § 23) quel *seo,* che figura nel senso di «seco», con caduta della gutturale.

---

[1]) *Chonsio* e *chonseio* sono forme della *Plainte de la Vierge*, edizione Linde, Upsala, 1898, p. LI. Cfr. anche p. LXVII.

***

Il lettore pensa che è tempo di conchiudere. E conchiuderò; ma prima mi si permetta una domanda: Chi sarà mai stato l'autore della vita italiana? Certo egli non è da confondersi con un canterino di piazza, se riuscì a togliere così bene dal suo testo quella vernice esotica, in fatto di fonetica e di morfologia, di cui ho parlato nelle linee precedenti [1]). Tuttavia, egli è caduto, per lo meno una volta, in un errore grossolano. Il v. 475 *pensar me coven fin che son viva* (alquanto ridicolo in verità) è una cattiva versione del francese *ce poise moi que jo sui vive,* cioè: « mi pesa d'essere al mondo ». Più abile il traduttore spagnuolo: *Tanto me pesa porque so viva!*

Il traduttore non era dunque un volgare cantambanco, ma neppure era un pozzo di sapere. Quel notaio Arpino Broda di Pavia, sul quale ha raccolto alcuni dati il Salvioni (p. 12), e a cui dobbiamo il codice edito dal Casini [2]), non può

---

[1]) Anche ammettendo che il testo siasi spogliato sempre più di forme francesi attraverso a copie successive, bisogna convenire che già la versione originale apparteneva a quei testi da me chiamati italiani con intromissione di elementi francesi.

[2]) Ecco l'« explicit »: *Explicit legenda sancte Marie Egypciane. Deo gratias. Amen.* ARPINUS BRODA *scripsit ad honorem crucifixi Anno currente millesimo trecentesimo octuagesimo quarto ind. septima die XIJ mensis dece*[m]*bris.*

pretendere di essere preso per l'autore, prima di tutto perchè difficilmente avrebbe potuto scrivere, mostrando di non capire, quei brutti *mente* e *cum seo* (vv. 384 e 474), di cui ho già toccato, e poi perchè qualche volta ha falsato la rima, sostituendo la parola del suo dialetto a quella del suo originale. Talvolta si direbbe ch'egli abbia saltato uno o più versi; tal'altra si è permesso dei mutamenti assai gravi e arbitrari, come al v. 261: « Lo naso drigyo longo e *spyago* », che rima con *veçuo!* Dànno anche da pensare le rime *scaria: venua* (vv. 352-3) e *oyo: vegnuo* (vv. 340-1) e qualche altra ancora. Insomma, mi pare assai probabile che il testo originale, o il modello di Arpino Broda, non fosse scritto in dialetto pavese e che le forme indubbiamente pavesi si debbano tutte al nostro notajo. Purtroppo, se si volesse spingere oltre lo sguardo e ricercare la patria della vita in rima originale, si dovrebbe necessariamente star paghi a una serie di congetture. Nondimeno, qualche luce viene qua e là, in mezzo a tanta oscurità; ecco qui, ad es., un *cler* (perchè così e non *clar*, vuole la rima che si legga al v. 254) e un *bonne fin* (v. 348) [1]) che fan pensare a un originale più infrancesato del testo che ci sta sotto gli occhi; ecco qui infine un *forte* (v. 228) e un *mexe* (v. 326), che per rimare con *morto* e *intexo* dovranno essere mutati in *forto* e *mexo* (la

---

[1]) *bonne* è attestato anche dalla nuova collazione del Salvioni, p. 206, *n.* 2.

caduta dell'atona in *forte* e *morto* non è qui ammissibile: cfr. vv. 303-4) con un *-o* che è proprio in particolare dei documenti letterari veronesi [1]). A Verona ci condurrebbe anche la mancanza del dittongo in *ven* in rima (v. 134). Tuttavia gli elementi di giudizio paionmi troppo scarsi, per legittimare la supposizione che il testo originale fosse veronese con intrusione di elementi francesi, come avviene, ad es., nel Rolando IV di Venezia.

Ma la conclusione che vorrei trarre dalle cose sin qui discorse, è d'indole generale ed è tale da non doversi soltanto applicare, sia pure in via provvisoria, alla Vita di S. Maria Egiziaca. A questa scrittura io vorrei infatti avvicinare, sotto l'aspetto letterario (non già sotto quello linguistico), altri documenti letterari, quali il toscano *Rinaldo da Montalbano,* la *Spagna* in prosa e in rima, le versioni toscane di *Uggeri il Danese* e anche il poemetto di *Fiorio e Biancifiore.* Tutti questi documenti risalgono, com'è noto, ad originali perduti, scritti nel Veneto, sotto l'influsso della Francia. Dobbiam noi aggiungere ad essi il testo pavese della S. Maria Egiziaca? La risposta potrà forse essere data da colui che avrà la ventura di rinvenire e pubblicare qualche altro testo della nostra redazione rimata.

---

[1]) Così abbiamo *esro, famo, nevo* ecc. in Fra Giacomino e anche oggi, p. es., in Val Policella. Si veda Ascoli, *Arch. glott.*, I, 224, *n.* 2 e Meyer-Lübke, *Ital. Gram.*, p. 66.

Il *Lucidario* italiano.

Col nome di *Lucidario*, si designa un testo in prosa che, contenuto in numerosi manoscritti dei secc. XIV-XV, fu più d'una volta stampato. Ne ho sott'occhio un'edizione fatta a Bologna nel 1492. La redazione dell'opera a stampa si accorda, salvo alcune divergenze di poco momento per noi, con quella del maggior numero di mss., p. es. codd. riccard. 1307, 1329, 1382, 1417, cod. bologn. (Universitaria) ital. 157, c. 59ʳ, ecc. L'operetta è preceduta da un breve prologo, che riproduco qui sotto nella lezione della stampa del 1492 [1]):

Molte fiate ma richiesto lo mio discipulo chio li spianasse sententie lequal son molte allaciate. Perciò non uoglio asco*n*dere de cio che mi richiede chio ne crederia esser biasimato. se cio fusse cosa chio reponesse li ducati in terra: li quali dio ma racomandati. Epero chel mio trauaglio no*n* uoglio che sia solame*n*te

[1]) Bologna, Caligula di Bazalieri.

alla gente che son in questo mo*n*do ma si uoglio i*n* tal maniera trauagliare chel mio libro sia ueduto per q*ue*gli che hane ancora auenire. Per ta*n*to si prego tutti quegli che legierano questa scriptura: che facino priego a *Christo* per tal peccatore: quale io sono. Pure no*n* di- meno a q*ue*sta opera posso mettere un tal titulo: che be*n* possa essere appellato lucidario: cioe ischiaratore percio che q*ue*sto libro rischiara la scriptura di molte sententie. El mio nome uoglio in tutte celare pero che temo per la i*n*uidia di molti homini rei che q*ue*sto libro no*n* fusse disfacto. Perche tal persona quale io son hauesse facta si alta opera e perche io non uoglio qui scriuere lomio nome si fo priego al nostro signore per la sua grande misericordia. Che lui lo facia scriuere in lo libro del cielo. Lo fondamento di questa op*er*a si e facto sopra una ferma pietra. Cioe Iesu *Christo,* e tutta laltra opera si e affirmata da quatro forte colone. La prima colona sie. lauctorita de Propheti. La seconda si e la dignita de gli Apostoli. La terza si e lo sapere degli expositori. La quarta si e lo bono ingegno del maestro.

Questo prologo potrebbe indurci, di primo acchito, in errore, se notiamo che esso corrisponde fondamentalmente a quello che apre il famoso *Elucidarium* di Onorio Augustodunense. Esso sembrerebbe indicare che l'operetta italiana altro non sia che una traduzione dal latino, tanto più che anche nelle parti seguenti esistono fra il testo d'Onorio e la prosa italiana concordanze non lievi. A ben guardare, invece, le cose non istanno precisamente così. Il nostro *Lucidario*

proviene (e qui risiede, in fondo, la sua importanza per noi filologi) non già direttamente dall'*Elucidarium* di Onorio, ma da una versione francese in prosa dell'*Elucidarium* contenuta in parecchi manoscritti, come parig. (Bibl. Nazionale, f. fr.) 187, 1036, 1157, 2168, 12581, Nouv. Acq. 10034 [1]).

La cosa apparirà subito chiara, se il lettore vorrà confrontare il prologo italiano con quello latino e francese, che faccio seguire. La dipendenza dalla versione francese, per il testo italiano, è, si può dire, fuor d'ogni dubbio. Per il latino, mi valgo dell'ediz. Migne, *Patr. lat.*, 172, col. 1109; e per il francese, attingo al ms. parigino 1036 (sec. XIII), ponendo fra parentesi, qua e là, la lezione del ms. pur parigino 2168:

TESTO DI ONORIO	VERSIONE FRANCESE
Saepius rogato a condiscipnlis quasdam quaestiunculas enodare, importunitati illorum non fuit facultas negando obviare praesertim metuenti illo elogio mul-	Souentes foiz m'avoient nostre deciple requis que ie lor desliasse unes sentences qui moult estoient enlaciees por ce si ne les vueil escondire (por cou si n'os mie

1) Questo ms. va aggiunto alla lista di codd. francesi contenenti il *Lucidaire*, compilata da P. MEYER, *Romania*, I, 421; XXV, 558, e da G. GRÖBER, *Grundriss*, II, 1026. L'indicazione di questo nuovo ms. mi fu data dallo stesso P. Meyer e dall'amico Prof. A. Laugfors.

tari, si creditum talentum mallem in terra silendo occultari. Job enim dicit: *Diuitias quas devoravit extrahet Deus de ventre ejus* (Job, xx, 15) quas abscondit a verbi Dei famem patiente. Et ut labor meus non solum praesenti proficiat aetati, disputata curavi styla transmittere posteritati, rogans ut quicumque studuerit his legendo incumbere, pro me satagat Deo preces effundere. Titulus itaque operi, si placet, *Elucidarium* praefigatur, quia in eo obscuritas diversarum rerum elucidatur. Nomen autem meum ideo volui silentio contegi ne invidia tabescens suis juberet utile opus contemnendo negligi: quod tamen lector postulet ut in coelo conscribatur nec aliquando de libro uiuentium deleatur. Fundamentum igitur opusculi supra

escondire [1]) de ce que il me requeroient. Car ge cuidoie (cremoie) estre blasmez se ce fust chose que ge reponsisse en la terre le besant que Diex m'avoit comandé. Et por ce que ge ne voloie mie que mon travail profitast tant seulement a cels qui or sont en cest siecle, si me vueil pener en tel maniere que il fust vëuz a cels qui estoient a venir. Por ce si pri ge a tous cels qui liront ceste escripture que il facent proieres a nostre Seingnor por si vill personne (pour tel pecheor) comme (que) ge suis et sor ceste oevre poons nos bien metre tel tytre, que bien puet estre apeléz lucidaire, ce est a dire esclerieres (esclairemens), car il moustre les oscurtez de moltes sentences. Le mien nom vueil ge del tout en tout celer, car ie criem l'envie

[1]) Nel ms. 2168 manca, a questo punto, qualche parola. Anche un ms. citato dal Meyer, *Romania*, XXV, 558 ha: *pour ce si n'os mie escondire.*

petram, idest Christum, jaciatur, et tota machina quatuor firmis columnis fulciatur. Primam columnam erigat prophetica auctoritas; secundam stabiliat apostolica dignitas; tertiam roboret expositorum sagacitas; quartam figat magistrorum solers sublimitas.

des maus homes (ie creim l'envire de molt d'oumes) et que cist livres ne fust plus tost destruiz por ce que si mauvese personne comme ge sui avroit fet tel chose. Et por ce que ie ne vueill ici descrivre le mien nom, por charité si pri(ez) nostre Seingnor que il soit escriz el livre dou ciel. Li fondemenz de ceste oevre si est sor une ferme pierre, ce est sor Ihesu Christ et toute la mesiere si est afermee de . iiij . colombes forz. La premiere colombe est l'auctorité des Prophetes; la seconde si est la dingnité des Apostres; la tierce si fet le savoir des expositors; la quarte si fet li bons engiens dou mestre.

Credo che non sia necessario un lungo discorso a mostrare che il volgarizzatore italiano ha avuto sott'occhio il testo francese. Si notino, tra l'altro, le espressioni seguenti: *se ciò fosse cosa ch'io reponesse* (*se ce fust chose que ge reponsisse,* mentre il latino ha *si mallem... occultari*); *el mio travaglio* (*mon travaill,* lat. *labor meus*); *sia veduto per quegli che hano ancora a venire* (*il*

fust vëuz a cels qui estoient a venir, lat. *transmittere posteritati*); *tutti quegli che legierano questa scriptura che facino priego a Christo per tal peccatore* (*touz cels qui liront ceste escripture que il facent proieres a nostre Seingnor pour tel pecheor,* mentre il lat. ha *ut quicunque studuerit his legendo incumbere, pro me satagat Deo preces effundere*); *la quarta si è lo bono ingegno del maestro* (*la quarte si fet li bons engiens dou mestre,* mentre il lat. ha *quartam figat magistrorum solers sublimitas*), ecc. ecc. Queste e altrettali rispondenze fra il testo italiano e il francese non possono naturalmente essere effetto del caso, cioè di fortuiti incontri. Non può essere che un *solers sublimitas,* a ragion d'esempio, sia stato tradotto indipendentemente al di là e al di qua delle Alpi per *bons engiens* e *bono ingegno.* E difficilmente un *labor meus* sarebbe stato reso da un italiano per *el mio travaglio.*

Insomma, il volgarizzatore nostro ha attinto al testo francese, e ciò è accaduto non soltanto per il prologo, ma per l'operetta stessa, come apparirà dal seguente esempio:

Ad quod palatium praedestinavit quemdam certum numerum electorum militum, quem nec liceret excedi et quem necesse esset compleri. Porro hunc numerum voluit constare ex angelis et hominibus.	Mes in icelui pales est eslite une molt grant partie de *ses amis,* dont il *iames n'istront.* Et icelui nombre volt il *fere* des angeles et des homes.	E questo regno del cielo fece per metere li suoi electi cioè li *soi amici.* Et quegli che c'entrano *non ne eschono giamai.* Et questo numero volse *far* di angeli et di homini.

Potrei continuare a lungo con simili raffronti, senza che le mie conclusioni avessero a soffrire. Io credo persino che il traduttore italiano non avesse nemmeno a portata di mano il testo latino. Il testo francese, passando da un codice all'altro, subì ritocchi parecchi. Nel ms. parigino 1036, il testo fu accomodato verso la fine in modo da far servire l'operetta come di introduzione alle così dette *Moralités* in prosa: (c. 88[b]) *Or entent et ge te dirai ce que mes esperiz en a apris, quant talent m'est pris que ge te raconte des philosophes de cele science qui orandroit est apelee moralitez.* Seguono, infatti, nel ms. le *Moralités.* Invece, nel ms. 2168 la fine concorda con l'opera di Onorio.

In Italia, avutasi la traduzione dal francese, è accaduto ch'essa subisse a Bologna nel sec. XIV una specie di rifacimento, con aggiunte di vario carattere. Conosco due manoscritti, entrambi mutili, di questo rifacimento: l'uno è nella bibl. estense P. 5, 12; l'altro nell'ambrosiana a Milano D. 60 Inf. Il curioso è che questi due codici sono usciti dalla stessa officina, anzi sono della stessa mano. Mancano entrambi del principio, ma da ciò che rimane della prima carta del ms. estense, che aveva in margine alcune ornamentazioni, arguisco che la loro origine deve essere bolognese. Ciò mi vien confermato sopratutto da alcuni vocaboli, come *lusoria* (lussuria), *lovo* (lupo), *dobio* (dubbio), dove l'*o* è, si può dire, quasi caratteristico, oltre che da parecchi altri fenomeni.

Le aggiunte che furon fatte a Bologna al primitivo lucidario sono di assai interesse. Mi basterà citare il seguente passo, nel quale è esposta la teoria della perfetta felicità delle anime del Paradiso, teoria, accettata anche da Dante, secondo la quale tutti gli spiriti, anche quelli più lontani da Dio, sono completamente beati, in quanto hanno maggiore o minore capacità rispetto al grado di beatitudine, come avviene di vasi pieni di balsamo, i quali contengono maggiore o minor quantità di balsamo, a seconda della loro grandezza, pur essendo tutti perfettamente pieni: « Se al fose « alguanti uaseli pieni de balsemo e de altre « cose prezioxe e che l'uno fose maiore de l'al« tro, e posa uoio che quili uaseli abieno grande « intendimento così che eli parlaseno. E posa « uno homo domandase a lo menore uaselo e di« xese: e' tu ben pieno? Et elo responderaue: « eio sonto tanto pieno ch'el no me fa più me« stero altro. E così se l'omo domandase a lo « maiore et elo ge diraue lo someiante. Donca « se po uedere che zescaduno seraue ben pieno « e non ge aueraue più mestero altro e zascuno « seraue contento integramente » [1]). A questo ri-

[1]) Altro brano aggiunto interessante è il seguente, in cui si accenna a un contrasto fra padre e figlio: « E si te « uoio dire che alcuna uolta eli se biastemano luno con lal« tro. E posa si pianzeuo e si piurano e de neguna cosa eli « non se recordano donde eli poseno auere alcuna alegreza.

facimento bolognese (che se le mie informazioni sono esatte, potrebbe essere contenuto anche nel ms. di Pavia Ald. 256)[1]) furono aggiunti due capitoli: il primo intitolato *de la deuotione che de auere la deuota persona quando ela uole andare a la giexa e stare a la mesa* e il secondo *De santo Alberto uesco.*

Il lucidario si diffuse in Italia, a giudicare dai manoscritti e dalle edizioni (la più antica è quella bolognese di Salvestro de Cini del 1482), nei secc. XIV-XV. Nei secoli seguenti fu completamente dimenticato. Ciò era già accaduto in Francia alquanto prima, poichè i mss. contenenti la versione francese sono tutti, si può dire, del sec. XIII o del principio del secolo seguente. Anche in questo caso, la Francia precorse l'Italia, come avvenne, si può dire, nella storia delle lettere sino all'età della rinascenza.

« Ese eli se regordeno de alcuno bene che eli aueseno in lo « mondo ilora quelo bene si ge torna in ira e in dolore. E « ilora lo padre dixe a lo fiolo. Oy laso mi misero e tristo « che eio alo mondo male te uide che per ti eio sonto in « queste pene per lasarte rico eio non guardaua a raxone « ni a drito eiö daua a uxura eio uoleua pure aguadeniare « roba eio non uoleua pure obedire la santa scritura eio « me adeletaua in fare onia reio contrario eio uoleua pure « fare onia male per metere insema roba: ai maledeto « sonto eio ».

[1]) Mi pare di poter trarre questa conclusione dall'*explicit* del ms. quale mi è stato gentilmente comunicato dal professore A. Solmi.

Il valore intrinseco di questo testo non è che mediocre. Non siamo certi che Onorio fosse proprio l'autore della redazione latina, ma lo congetturiamo in base alle attribuzioni di alcuni manoscritti. Diversi lucidari latini possediamo messi insieme nel medio evo per edificazione della gioventù; ma il più fortunato fu certamente quello attribuito ad Onorio. Tradotto in francese e dal francese in italiano, rimaneggiato poscia a Bologna [1]), esso dov'è fors'anche servire come libro di testo nell'insegnamento adottato forse dai così detti « magistri puerorum ».

Non è questa la prima volta che ho avuto ragione di notare che alcune versioni italiane di

---

[1]) Si noti che il rimaneggiatore bolognese ebbe probabilmente sott' occhio anche il testo latino. Ciò par risultare dal genere delle aggiunte fatte qua e là, p. es., il testo francese aveva, a un dato punto: *fist nostre sires un molt biau palés* e il testo italiano: *lo nostro signore fece un bel palazo.* Ora, nel rifacimento si legge: *così como re possente, elo ordenò uno belentissimo palaxio.* Donde provenne la frase: *così como re possente?* Probabilmente dal latino, che ha *ut praepotens rex.* Dico « probabilmente » perchè potrebbe essere che in alcuni mss. francesi e italiani si trovasse anche la versione del lat. *ut praepotens rex*, mentre mancasse in altri, come in quelli da me esaminati. Se ciò fosse (e ciò potrebbe essere, poichè il lucidario francese e italiano passò certo attraverso a molte copie) non sarebbe necessario ammettere che il rifacitore avesse anche attinto al testo latino di Onorio. Mi mancano i dati necessari a risolvere questo speciale punto del problema.

opere latine risalgono (e sono versioni dello scorcio del sec. XIII e del secolo seguente) ad altre anteriori traduzioni volgari (italiane o francesi [1])) anzi chè all'originale. Siffatte constatazioni gettano una luce non indifferente sopra le sorti del latino nell'età di mezzo e caratterizzano meglio l'indole essenzialmente erudita dei primi moti dell'umanesimo in Italia.

---

[1]) Rimando a una mia memoria: *Intorno a due volgarizzamenti di Boezio*, in *Bull. d. filol. romana*, N. S. n. I, p. 5 (Roma, 1911). Vedasi anche C. FRATI, « *Flore de parlare* », o « *Somma d'arengare* » in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, LXI, p. 255.

Lettori di romanzi francesi nel quattrocento alla corte estense.

Non sarà senza interesse, io penso, esaminare davvicino alcuni registri estensi del quattrocento, in cui trovasi fatta menzione, volta a volta, degli oggetti prestati ai cortigiani ed agli amici dei Signori di Ferrara [1]). Vi figurano le cose più disparate: vestiti, capoletti, cortine, bancali e libri. E fra i libri sono preferiti di gran lunga i francesi [2]). I nomi di Lancilotto, di Tristano, di Meliaduse appaiono sulle vecchie carte di quei registri con una frequenza che importa rilevare, per rendersi miglior conto delle preferenze e dei

---

[1]) Archivio estense di Stato in Modena, *Guardaroba: Memoriali, 1453 sino al 1468* (si utilizzano sopratutto due piccoli registri, di cui l'uno porta il titolo: *Memoriale delle cose prestade 1453* e l'altro: *Memoriale 1457-68*).

[2]) Bertoni, *La Biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I*, cit., p. 78; Id., *Nuovi studi su M. M. Boiardo*, cit., p. 173 sgg.

gusti letterari dell'alta società in un periodo classicheggiante. Le nostre conoscenze della vita intima intellettuale e spirituale di quella feconda età ne guadagneranno alquanto e la storia degli influssi francesi in Italia si andrà sempre più precisando in uno dei suoi aspetti più caratteristici, mentre vedremo uomini gravi e giuristi di grido ricorrere alla biblioteca privata degli Estensi per i libri di lettura amena allora di moda.

***

Francesco Accolti di Arezzo, celebre lettore di diritto nello studio di Ferrara, diletto al gentile Leonello e al magnifico Borso, ebbe in prestito il 30 Gennaio 1458 « uno libro franchois detto *San Gradale* » e il 17 Giugno dello stesso anno si fe' dare in lettura « uno *Merlino* et uno *Meliadux* in gallico ». L'anno seguente, il 2 Marzo, egli riprese il « San Gradale ». mostrando forse, per tal modo, a quale di questi tre romanzi francesi accordasse le sue preferenze [1]). Teofilo Calcagnini, letterato e grande amico e consigliere di Borso, volle leggere nel 1467 il Guerin Meschino [2])

---

[1]) VENTURI, *Riv. stor. ital.*, II, 692; V. ROSSI, *Quattrocento*, pp. 312-313; BERTONI, *La Bibl. estense* cit., p. 73. Grazie al *Mem. 1457-68*, si possono precisare i prestiti fatti all'Accolti.

[2]) Naturalmente, l'opera celeberrina di Andrea da Barberino, della quale non occorre ora tenere parola.

e ottenne dalla liberalità del suo signore di farsene trascrivere un esemplare, sotto la sorveglianza di un altro letterato, Carlo di San Giorgio, il quale attese all'esecuzione dell'opera e fu incaricato di pagare il copista [1]). Persino l'umanista Guglielmo Capello, il dotto commentatore del *Dittamondo* [2]), si fe' prestare nel 1458 « la *Cronica de Franza* [3]). Ma il più grande lettore, anzi divoratore, di libri francesi fu, presso gli Estensi, Giacomo Ariosti. Questi ebbe, il 1.° Febbraio 1455, « uno *Meliadux* in lingua gallica » che trattenne quattordici giorni, e poscia prese in prestito, nel medesimo anno, « uno libro dito *Lanzeloto* in franzox » e un altro « libro franchois » di cui i registri non indicano il titolo. Nel 1457 ebbe di nuovo « uno libro franchois dito *Meliaduse* », che restituì e che presto riprese; quindi l'anno seguente richiese il « *Lanzeloto* in franchois » che fe' rendere dal nipote Nicolò e nel 1461 si portò a casa « uno *Tristano* in lingua gallica ». E chissà

---

[1]) Bibl. est., ms. α. H. 5, 13: « [6 Febbr. 1467] Vos fa« ctores generales ipsius [D. N. Borsii] dari faciatis Carolo de « S. Georgio libr. 20 m. pro explendo *Libro Meschino* et *Libro* « *centum Novellarum* quos transcribi facit [Borsius] pro ma« gnifico D. Theofilo consocio S. Cels. et ponatis ad ex« pensas ».

[2]) Ho parlato lungamente di G. Capello nel *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XLV, 374.

[3]) Ho però ragione di credere che questa cronaca fosse in italiano. Vedasi la mia *Bibl. est.* cit., p. 77.

quante altre volte mai codesto lettore appassionato di materia francese avrà approfittato della libreria degli Estensi [1])! Nardo Palmieri, a mezzo di Antonello Schaione, ottenne nel 1460 « uno « libro franzexe de *Legende de Santi* in carta de « capretto de volume mezano coperto de dalma- « schino crimixi cum S. d'oro, cum quattro azuli « de arezento dorati cum 20 chioldi de arezento « dorati [2]) »; Alberto dalla Sala ebbe nello stesso anno un *Tristano* e lo ottenne con la raccomandazione del magnifico Ludovico Casella, prediletto di Borso. Altri personaggi ragguardevoli, come Anselmo Salimbeni e Bertolazzo dei Pizzolbeccari, poterono leggere in quel medesimo torno di tempo il *Lanzeloto;* Bonaventura Bonlei, nel 1454, aveva ottenuto « uno libro dito *Texoro* [3]) » ed io penso che questo libro vada identificato con un volume « nominato Bruneto Latino franzexe » che nel 1458 il cartolajo Gregorio di Gasparino dov'è racconciare [4]).

[1]) Era, Giacomo Ariosti, amico del conte Lorenzo Strozzi. Chiese allo Strozzi una volta di provvedergli « uno sparaviero nidase » e lo volle « nidase » perchè i « nidasi » sono « più manieri et più piacenti de li altri » (Arch. est. *Particolari, Ariosti*, 31 Agosto 1462).

[2]) Arch. est. *Mem.* cit. 1457-68: alla data 29 Settembre 1460.

[3]) Vada qui, in nota, la notizia interessante che nel 1454 il « Magnifico Conte Lorenzo » [cioè lo Strozzi] aveva avuto « la cronica di Zohane Vilano » (16 Novembre).

[4]) Sui cartolaj a Ferrara, v. FUMAGALLI, *L'arte della legatura alla corte degli Estensi*, Firenze, 1913, p. XIV sgg.

È poi interessante vedere nel 1461 il conte Gian Francesco della Mirandola chiedere e ottenere in lettura un « *Lanzaloto* v[u]lgare » (fosse in lingua italiana?), e riceverlo volentieri, malgrado avesse « una asse rotta et una salda, descoperte », Galeotto di Campofregoso domandare nel 1460 un *Merlino,* in francese, il principe estense Sigismondo prendere in prestito nel medesimo anno un *Tristano,* e persino Borso farsi portare in villa, nel 1461, « una *Bibia* in gallico », la quale era « de volume de carta reale coperta de montanina verde senza azulli » e uno « *Lanzaloto* in v[u]lgare » insieme a un altro « *Lanzaloto* in franzexe [1]). La studiosa Bianca Maria d'Este [2]) ebbe nel 1457 « uno libro franchois dito *Gottofre de Boion* ».

Ma non soltanto gli uomini più notevoli del circolo estense potevano giovarsi dei libri della privata libreria marchionale e poscia ducale. Essa era aperta a chiunque godesse la fiducia dei Si-

[1]) Notizie desunte tutte dai due *Mem.* cit. 1453 e 1457-68.

[2]) Nel 1453 essa fa legare alcune « regule in greco » una « Retorica nova » e un « Tulio *De oficis* » (*Mem.*, 1453, c. 33v.). Nel 1454 si procura uno « libro nominato Paulo Vergelio [Vergerio] jn lo quale sono ancora alcune opere de Lunardo d'Arezo et de mess. Guerino da Verona » (*Id.*, c. 33). Nel medesimo anno 1454 essa fa legare uno « Verzilio ». Nel medesimo documento (*Id.*, c. 185r) si ha il nome del maestro di Bianca Maria, cioè: « m.° Antonio da Castelo Durante ». Nessuno di questi libri resta nella Bibl. estense.

gnori di Ferrara: a maestro Raynaldo « tapizero », oriundo forse di Francia, che lesse nel 1457 il « *Sidrac* in franchois », ad Amorino de Franza « tapezero » che ottenne l'anno seguente il medesimo libro ed ebbe nel 1459 « uno libro in francese chiamato *Troiano* [1]) ». Anche Miniatto Buregatto « sottospendedore », potè prendersi nel 1461 « un *Lanzilotto* in v[u]lgare » e si capisce forse perchè lo scegliesse in volgare. Miniatto non doveva conoscere il francese.

Prestati così di frequente, questi libri si deterioravano. Passavano allora nelle mani dei cartolaj. Nel 1457 Gregorio di Gasparino, che già conosciamo, dovè mettere « uno fondelo roso et « dui azuli ad uno libro nominado *Gurone* [2]) » e nel 1458 lo stesso Grigoro « have uno libro dito *Merlino* da ligare ». Questo *Merlino* era in « carta « de capreto de grandeza de carta pizola cum ase « nove, coperto de montanina bianca cum dui « azuli de atone da schudeto » ed era stato miniato da « Jacomo Barbiro dito Salarolo scri-

[1]) Che sia lecito pensare che il *Troiano* gli servisse ad ispirargli alcune scene di arazzi? Forse sì, sebbene gli arazzieri avessero generalmente bisogno di « cartoni » preparati da disegnatori o pittori.

[2]) Arch. est., *Mem.*, 1457, c. 79ᵛ.

« tore et aminiadore de libri [1]) », il quale il 22 Novembre 1458 fu dichiarato creditore di lire due e soldi cinque marchigiani per l'opera sua [2]). Vediamo poi il nostro Gregorio rigare nel 1457 dei quinterni di capretto per fare scrivere un libro « in lingua galica [3]) », ma purtroppo non sappiamo di cosa si trattasse.

I cataloghi quattrocenteschi della libreria degli Estensi [4]) registrano tutti questi romanzi prestati e fanno fede del trasporto che gli stessi Signori di Ferrara ebbero per la materia di Francia, sopra tutto per le leggende d'avventura. Ma di questo trasporto resta anche una bella testimonianza nei nomi stessi degli Estensi. Borso ebbe due sorelle chiamate Isotta (l'una nacque nel 1403 e morì un anno dopo, l'altra visse dal 1425 al 1456), un'altra sorella chiamata Ginevra (1419-1433), un fratello Gurone († 1484) e un altro fratello Meliaduse (1406-1452), il quale a sua volta ebbe una figlia, Isotta. Anche Nicolò III, padre di così cospicua figliolanza, conobbe bene e amò la letteratura romanzesca di Francia, della

---

[1]) Sui miniatori estensi, vedasi: HERMANN, *Zur Gesch. der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara*, Wien, 1900.

[2]) Arch. est., *Mem.*, 1458, cc. 47r. e 51r.

[3]) *Mem.*, 1457, c. 10r.

[4]) Editi, nella loro parte spettante ai codici francesi, dal RAJNA, *Romania*, II, 50, e da me *Nuovi studi su M. M. Boiardo*, cit., p. 174. Altre indicazioni e altre stampe di cataloghi nella mia *Bibl. est.*, cit., p. 267 sgg.

quale dovè essere poi oltre modo avida la sua terza moglie, Riccarda di Saluzzo, figlia di quel Tommaso III che fu autore del *Cavaliere errante* in francese [1]). Ma forse più che i principi, l'amarono, codesta materia di Francia, i cortigiani le cui preferenze letterarie non già dai cataloghi ma dai registri estensi di guardaroba ci sono state svelate nella loro intensità. Di tutti i volumi « in franchois » passati sotto gli occhi attenti degli amici degli Estensi e degli stessi signori ferraresi, uno solo, il *Tristano,* è oggi conservato forse dalla Biblioteca estense, la quale, se perdette tante opere preziose, s'arricchì in compenso d'altri importanti manoscritti francesi venuti per diverse vie in tempi diversi [2]). Restano invece alcuni frammenti, alcune vestigia di tanto tesoro libraio scomparso, nell'Archivio estense. Restano framenti del *Lancelot*, del *Meliadus* e di manoscritti di storie e cronache di Francia [3]).

[1]) GORRA, *Studi di crit. letteraria*, Bologna, 1892, p. 110; PARDI, *La suppellettile dei Palazzi estensi in Ferrara nel 1436*. Ferrara, 1908.

[2]) Credetti altra volta (*Bibl. est.* cit., p. 72, n. 1) che il *Gothofred de Boion,* che figura negli antichi cataloghi e che fu prestato a Bianca Maria, si potesse identificare con il cod. est. franc. n.° 29, seguendo un'ipotesi del Camus, p. 22, ma ora sono di diverso pensiero. La Bibl. estense ha un *Guiron* (franc. n.° 42; Camus, p. 54), ma anch'esso non può essere il *Gurone* legato da Gregorio.

[3]) Per es., tre frammenti di tre mss. diversi contenenti l'*Histoire ancienne avanti Cèsar*, alcuni frammenti delle *Chro-*

Nel sec. XVI, in pieno rinascimento, i vecchi codici, che eran stati la delizia e la gioia dei lettori del quattrocento, caddero nell'obblio, poscia in processo di tempo furono deprezzati, slegati e i loro bei fogli servirono di copertina a registri di cantina o di cucina sino a che la provvida mano degli archivisti non raccolse le povere « fronde sparte » in un mazzo di pergamene francesi [1]), ultimo testimonio di una elegante cultura letteraria sfiorita nel tempo.

---

niques de saint Denis (un passo, fra l'altro, corrispondente a Bouquet, *Rec.*, V. 275), un brano del *Bueve de Hantone I* (STIMMING, p. VI), ecc. Questi lacerti meriterebbero d'essere descritti e studiati.

[1]) Arch. est., Framm. di mss.: Pergamene.

Lettere d' amore del quattrocento.

A mezzo il secolo XV, i nomi di Sante Bentivoglio e di Nicolosa Sanuti dovettero correre per le bocche di molti a Bologna. Era, il Bentivoglio, un personaggio cospicuo investito d'importanti ufficî [1]), e la Sanuti era una ricca dama, moglie di Nicolò di Giacomo, dottore in leggi, capitano e senatore. Non è maraviglia che i loro amori, celebrati in cattive rime dal verseggiatore salernitano Giannotto Calogrosso [2]), abbiano svegliata la curiosità di molti. Ma la curiosità finì

---

[1]) Bastiano Foresi nel suo ancora inedito *Trionfo delle virtù* scrive di lui questi versi non meno vuoti che brutti:

> In lui fortuna mostra sue vestigie
> Tanto che se più oltre l' à condotto
> Di quella al bel dominio in lui s' affigie.

Lezione del ms. Palat. 345 (sec. XV) della Nazionale di di Firenze.

[2]) Le si vedano pubblicate in L. Frati, *Le rime del codice Isoldiano*, Bologna, 1913, I, p. 118.

in indiscrezione quando, nel 1454, essendo il Bentivoglio gonfaloniere di giustizia, si diffuse per la città il rumore che la Nicolosa, vinta da grande gelosia e sconforto, aveva presa e messa in atto la deliberazione di por fine ai suoi giorni. Galeazzo Marescotti allora scrisse un sonetto, che incomincia *Se mai pietà per me vi strinse 'l core* e che è ancor più infelice delle poesie di Giannotto Calogrosso [1]). È uno di quei tanti sonetti del quattrocento che sono non si sa se più vuoti o fastidiosi nella lor forma pedestre e gretta, e non hanno altro interesse che quello di riferirsi a qualche avvenimento o persona di grido. Non lo ripubblicherò, per non tediare i lettori, e mi terrò pago a dire che fu indirizzato direttamente dal Marescotti « al generoso conte et cavaliero mesier Santi di Bentivoglio da Bologna *morendo l'amança soa.* Esiste anche una breve corrispondenza fra il Bentivoglio e la Sanuti, concernente appunto questo disgraziato episodio, e vi si hanno le attestazioni più calde dei due e le lagnanze (e perfino il testamento) della dama, seguite da frasi consolatrici del cavaliere, che, in procinto di impalmare Ginevra Sforza, era stato la causa del triste proposito di morte. Anche questa corrispondenza, edita diligentemente da L. Frati [2]), non vale, artisticamente parlando, nulla, ed io

1) Frati, *Op. cit.*, I, p. 280.

2) L. Frati, in *Giorn. stor. d. lett. ital. XXVI*, 305, sgg.

ne discorro ora, soltando per aver modo di manifestare un mio convincimento: che, cioè, essa altro non sia che un' esercitazione letteraria di di qualche notaio, una finzione inspirata a un fatto realmente accaduto, e nulla più. Si tratta, insomma, a parer mio, di lettere che non arrivarono..... perchè non furone mai mandate a destinazione. E, forse, della loro esistenza i primi ad essere sorpresi e dolenti sarebbero, se potessero levare la testa dalla sepoltura, gli stessi Sante Bentivoglio e Nicolosa Sanuti.

***

Intendiamoci bene. Io non nego che alcuni notai dei secoli XV-XVI abbiano potuto farsi talvolta segretari intimi di giovani signori, e scrivere, in nome loro, qualche lettera d' amore, in cui (sia detto fra parentesi) la ricerca uggiosa di espressioni e di movenze oratorie e l' ampollosità della frase paion fatte apposta per conspirare contro la verità del sentimento, falsando simpatie ed affetti talora sinceri. E non nego neppure, s' intende, che restino, frammentarie o no, alcune di codeste corrispondenze. Arrivo anche a non negare che le gonfie galanterie notarili, consegnate in quei vizzi epistolarj, abbian qualche volta trovato favore presso i destinatarj e abbian fatto fiorire un tenero sorriso sulle labbra di

qualche dama cortese. La moda, si sa, ha le sue tirannie, e ad essa sacrificano volentieri anche gli amanti. Ma nego che frasi presso che sfacciate come alcune di quelle attribuite alla Nicolosa, frasi che costituiscono un ingenuo e terribile atto d'accusa, sian state realmente scritte e mandate al Bentivoglio da una dama di singolare raffinatezza quale fu Nicolosa di Antonio Castellani, sposa di Nicolò di Giacomo Sanuti, donna tanto amante delle lettere da far scrivere, in suo nome, una relazione in latino sul lusso a Bologna, e amica del fasto, sì che «arazzi, panni intagliati, « tappeti, argenti, oro e gioie, cofani figurati e « dipinti di storie varie e graziose, suoni, canti, « ragionamenti amorosi e dolci a tempo debito » non mai mancavano nelle stanze del suo palazzo divenuto poi il famoso palazzo Bevilacqua [1]).

[1]) Veniamo, per tagliar corto, a qualche esempio fra i molti che potrei citare. Ecco che cosa avrebbe scritto, fra l'altro, al Bentivoglio codesta amorosa signora, ed ecco quale forma avrebbe scelta, o accettata da un segretario, ad esprimere i suoi tormenti: « io ho operato contro le sante « leggi, dannate le moral previsioni, stata ribella agli ordini « de la chiesa poco apprezzante d'essere condennata e meno « isbandita negli alti pulpiti, *cagione principale di malo « exemplo a tutta la città* ». E sarebbe giunta, codesta signora, a confessarsi « non curante di denigrare » il suo onore e quello del marito! Avrebbe inoltre « suggellato della *sua* ricca gemma », il suo « testamento e codicillo » e avrebbe lasciati all'amante la sua fede e alla donna rivale i suoi pianti, i suoi dolori, le sue « tribulazioni e fiere angoscie »!

In verità, fino a che esistano dei formulari amorosi del quattrocento; fino a che non sia dimostrato che tutte le lettere attribuite a questo o a quel papa, a questo o a quello imperatore, e le orazioncelle ascritte a questo o quell'oratore (Pietro Boatteri, a ragion di esempio) in antiche *Summae* o formulati dei secc. XIII, XIV, XV siano state veramente messe in carta e mandate o pronunciate; fino a che non sia provato che i personaggi chiamati ad interloquire in molti antichi trattati amorosi o cortigianeschi abbiano realmente espresse quelle sentenze, che, senza molti riguardi, dagli autori sono loro generosamente attribuite; fino a che tutto ciò non sia avvenuto, noi ci rifiuteremo, non senza ragione, parmi, di credere che le lettere di Sante Bentivoglio e Nicolosa Sanuti non siano un ludo letterario di qualche più o meno infingardo notaio e penseremo piuttosto che una gran dama, quale la Sanuti, per quanto innamorata fosse, non avrebbe scritte nè permesso che si scrivessero a suo nome, tante ingenue bestialità in forma non meno rettorica che falsa.

Noi riteniamo che le corrispondenze quattrocentesche come quella di Sante Bentivoglio si

Sragionare in forma elaborata e pomposa, sragionare, insomma, ragionando è difficilmente ammissibile anche in chi è accecato dalla passione. Lasciare poi per testamento la prova d'una si fatta colpa sarebbe, via, una scempiaggine senza nome.

riattacchino al genere dei formularj amorosi. Uno di questi formulari galanti è contenuto in un prezioso manoscritto della biblioteca estense [1]), ed io vi andrò spigolando, con sopportazione del lettore, due peregrini e significativi esempi. Trasceglierò i passi meno fastidiosi sebbene lo stile sia sempre di quelli.... che non « fanne onore! »: « Ben saria for d'ogni mio senso et « intellecto cognoscendo vui esser fontana di bel- « lezza et de liggiadra et de ornati costumi « ch' io volesse o pur pensasse de servire et « amare altra donna che vuj. Prima seria pos- « sibile esser el cielo senza stelle, el mare senza « pisci e la terra senza fronde, ch' io seguisse « altra donna che vuj, nè che già mai la vostra « speciosissima figura podesse essere dal mio cor « discazata e sbandita..... La voluntà, l'ardire, « l'animo et la forza mi bastaria di fare più per « vuj che non fece Paris andando in Grecia per « conquistare la regina Helena, et che non fece « el duca Theseo a conbatere el regno amazondo « per acquistare Hipolyta la bella et che non « fece Arcita et Palamone nel teatro per acqui-

[1]) Questo stesso ms. (ital. n. 1154) contiene anche le epistole di Sante Bentivoglio e di Nicolosa. Una lettera d'a- more del 400, un vero e proprio modello, si trova fra le carte del Sardi (Particolari) nel R. Archivio Estense di Stato. Com.: « Già è gran tempo che sonto certo che hauiti « potuto vedere et comprehendere in quanto amore me ha « conducto la uostra pelegrina e vaga beleza », ecc.

« stare la belleza de Emilia formosissima don-
« zella ». Scrive ora una donna a un « magnifico e generoso » suo signóre: « De! per Dio, vi prego
« che cusì como dimostra lo aspecto vostro esser
« benegno, liberalle e gentile, che contra colei
« che più di si stessa vi ama non vogliati esser
« crudele avaro et dispiacevole. Et bene che a
« Dio et a la fortuna non sia piaciuto haverme
« de tante bellezze ornata quante sono quelle
« che sono singularmente amate da vuj, per que-
« sto non debe restare, imperò che, in premio
« de tanto amore, de la mia pura et liale fede
« non sia in qualche parte da vuj remunerata ».
Non dico che maggior valor abbiano altri formulari amorosi di codesta età, ma dico che forse in nessuno di essi si trovano tante vanità e vacuità o, per dirla con propria voce antiquata, « sciocchitudini », quante si hanno nella corrispondenza di Sante Bentivoglio e di Nicolosa Sanuti.

* * *

Chi sarà stato l' autore di questa corrispondenza amorosa? In capo alle lettere di Sante e Nicolosa, si legge nel ms. estense ital. 1154 (che contiene, insieme a un codice parigino [ital. 1022], la nostra corrispondenza) una epistola « mandata
« da un servitore al magnifico miser Sancti di
« Bentivolij essendo lui confalonieri de justitia,

« ritrovandosi la sua prestantissima donna in « punto et casu di morte ».

Ora, questa epistola, in cui si parla di una donna, che non può essere altro che la Nicolosa Sanuti, è attribuita nel ms. parigino 1022 al notaio Bedoro de' Preti, forse colui che fu trucidato in Bologna nel 1501, uomo di lettere e di studio ed epistolografo per sopra mercato [1]).

Se si nota che la lettera al Bentivoglio fa, per così dire, parte integrante dell'amorosa corrispondenza ed è scritta su per giù nel medesimo stile delle altre, non si farà cattivo viso alla supposizione che Bedoro sia l'autore di tutto il breve epistolario d'amore, al quale non si può attribuire, s'io ben mi appongo, altro valore che quello di semplice esercitazione letteraria. Abbiamo, insomma, in queste lettere, un abbozzo di romanzo sopra un canovaccio storico e nulla più [2]).

---

[1]) Un altro Bedoro de' Preti, avo di quello trucidato nel 1501, fiorì a Bologna, e potrebbe essere che il nostro vada identificato con questo più antico Bedoro. Sul quale, si cfr. L. Frati, *Galeazzo Marescotti de' Calvi*, in *Atti e Mem. R. Dep. di St. P. per le prov. Romagna*, S. III, vol. XXI, p. 187.

[2]) Non voglio tacere un'altra supposizione: che, cioè, queste lettere del Bentivoglio e della Sanuti si possano paragonare, per alcuni rispetti, a certe epistole, che si leggono in qualche opera in volgare del quattrocento, come nella *Glicefila* (il romanzo d'amore d'un giovane della famiglia

Nicolosa Sanuti non morì del male d' amore e invecchiò sopravvivendo al marito spentosi nel 1482. E forse non seppe mai che un notaio bolognese, suo contemporaneo, aveva scritto un piccolo romanzo d' amore sulla sua venturosa giovinezza.

Lambertini a Bologna) di F. M. Filelfo. Occorre, però, notare che anche le lettere della *Glicefila* si riattaccano, in fondo, al genere dei formulari, sicchè risaliamo sempre al punto donde movemmo.

Per la storia dell' antica lirica popolare italiana.

Ognun sa che le pagine scritte dal Novati nella miscellanea di *Scritti varii* offerta a Rodolfo Renier per il trentesimo anno del suo insegnamento (Torino, 1912, pp. 899-980) sull'antica lirica popolare italiana vanno fra le più importanti del ricco volume, del quale costituiscono un vero ornamento.

Il Novatí, attingendo a vecchie stampe e manoscritti, ha ridestato alcune suggestive arie d'altri tempi e le ha commentate com'egli sapeva fare, con garbata e profonda erudizione. Alcune volate del sentimento popolare sorgono, così, dalle antiche carte con una novella gajezza e pajono da oggi balzate su dai contrasti grandi e piccini, dalle gioie umili o forti e dai dolori, infine, della plebe. Talora non si hanno che alcuni frammenti di canzoncine inseriti, per nostra fortuna, entro poesie dotte e levigate; ma anche così poveri e soli questi miseri resti non cessano d'essere

preziosi. Si risale col pensiero, dietro la loro traccia, al componimento originale perduto, del quale essi dànno spesso il motivo o lo « spunto » principale e si ha quasi la compiacenza di tendere l'orecchio a una voce lontana e sincera che ricanta, al di là della morte, le eterne umane passioni. Impossibile riassumere, senza ripeterlo, lo studio nutrito e denso del Novati. Mi basterà dire che accanto a motivi già noti (la *zota*; *torela mo'*; *mazacroca,* ecc.) alcuni appaiono qui ridestati per la prima volta dal loro sonno secolare e che certe graziose poesiole, come quella del *gobbo Nan,* della *lucciola* e parecchie ancora, rivivono d'una nuova vita per opera dell'insigne illustratore.

Alcuni versi della canzonetta *Torela mo'* ebbero veramente una voga singolare e passarono, più o meno malconci, entro componimenti diversi. Nel ms. Càmpori L. II. 8 (sec. XVI) da me di recente risuscitato, dopo che era stato pianto perduto [1]), ne trovo un frammento entro il seguente canto (c. 65):

> Da l'orto se ne vien la vilanella
> col cestelletto pien de mazurana.
> Oh, che gentil fasana,

[1]) *Romania*, XLI, 124, e *Giorn. stor. d. lett. ital.*, LX, 266.

fatta di rose e fior adorna e bella!
Or ve' là, ve' là, so ben de sì!
Torela mo' vilan,
la putta del guarnel
la ti darà martel.
Guarda colà, guarda colà, se vien [1]);
dammela [2]) pur che la mi vien.

La medesima canzonetta [3]) ricompare, in un' altra poesia dello stesso codicetto, nella quale la *putta del guarnel* diviene *la riza del guarnel*, cioè la « riccia », la ricciuta (c. 54 [4]):

La mi fa fa la re la riza del guarnel
la canta la canta *fa sol la re fa sol la re*
voltand' el molinel.
La dice al so' compare
che voglia un po' sonare:
« de, di' me'l mio compare,
che fai cum la tua diva? »
« E fo sonar la piva. »
« Ben, sònela ben, che Dio t'aida! »

---

[1]) Ms. *tien.*

[2]) Ms. *tamela.*

[3]) Su di essa, vedansi: CIAN, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, IV, 22; V, 510 e V. ROSSI, *Lett. di M. A. Calmo*, p. 417.

[4]) Alcune fra le non meno interessanti canzonette del citato ms. Càmpori sono lascive. Una comincia: « Lasciatemi di gratia sì pian piano — Madonna, agevolmente — tra l'una e l'altra coscia por la mano... » E un'altra: « S'io ti servo la fede marito — Onde procede — sì strana fantasia — la colpa non è mia — ma se per gelosia — mi fai tal compagnia — io ti farò stentar sul buso — do marito me ». *Do* è una ben nota esclamazione alto-italiana.

Abbiamo poi più motivi sovraposti in quest' altro componimento (c. 55^{v}), che incomincia con un verso francese, certo tratto da una canzonetta in voga:

> *Verai dieu d'amor,*
> chi me conforterà?
> ch' el mio amor m'à lassà.
> *Farirun fararirun,*
> *ch' io son fuora de pregion.*
> E vo cantar ognhora:
> *O, tient' all' hora,*
> a l'umbra d'un bel pino:
> « Ucellino bel ucellino,
> come sa tu ben cantar. »
> *Falilum Falilela*
> *ch' io son fuora de pregion.*

In questo testo abbiamo il verso *O tient' all' hora*, che è desunto da una canzonetta popolare variamente riferita (*O trenta lora* e anche *Tente allora,* su cui cfr. Novati p. 920, oltre al Rossi, *Lett. di M. A. Calmo,* p. 414 e Lovarini, *Canz. pop. in Ruzzante,* p. 36). Il Rabelais (osserva il N.) parla nel L. V del *Pantagruel* di un piatto detto *des Tintalores.* Sarà questo un ricordo, come pensa il N., della canzonetta popolare, che forse cominciava originariamente *Tente all' ora ruzinente?* Dalla nuova lezione del nostro componimento pare che *allora* si debba risolvere in *all' ora* cioè: « all' ombra. »

Anche nel « Libro di Liuto » di Cosimo Bottegari si hanno, senza fallo, alcuni frammenti

popolari frammisti a versi di natura dotta. Questo, a ragion d'esempio (c. 251 r):

Vogliam dolce mio amore — qui fra ste fresche herbette
veder di che colore — sian queste tue calzette.
Vanne pur al molin — cantando fa li la,
Vanne pure al molin — mulinar, pel tuo cammin!

In un altro ms. Càmpori (I. 5, 35) si trovano poi varie canzonette musicate sopra arie conosciute, e alcune di queste arie sono ricordate con la prima parola della poesia per la quale furono trovate o con il titolo di essa, p. es. *Ciacchona, Villan di Spagna, Rotta di Ruggero.* Sull' aria della *ciacchona,* da cui ebbe nome anche un ballo, si cantava:

Non ci voglio più pensare
hor a dirla qui fra noi,
più non mi curo di voi,
andate a farvi impiccare, *ecc.*

Il campo, è, come si vede, assai vasto. Il Novati vi ha mietuto abbondantemente, raccogliendo qua e là molte spighe d'oro. Alcuni antichi motivi ritornano, come ritornello, nelle canzoni popolari che si sentono ancor oggi nelle campagne, come avviene, a ragion d'esempio, della *Girometta,* per non citare che la più famosa.

In un resoconto (« Romania » XLI, 124) di una bella e acuta memoria di M. Barbi sulla storia della poesia popolare in Italia (« Studi

lett. e ling. dedicati a P. Rajna » 1911, pp. 57-117) ho appunto avuto occasione di citare un componimento, in cui sono passati alcuni versi della Girometta (ms. Càmpori, cit., c. 56 v):

> Un cavalier d'amore
> Per la dolce matina
> cavalca per vedere
> la sua dolce fantina.
> La bella vendramina
> col suo dolce parlare
> e per suo amor va cantare (sic)
> queste dolce parolette:
> *chi t'à fatto quelle scarpette*
> *che stanno tanto ben?* Falilela,
> Falilun, Falilela
> Falilun

Altre vestigia di antica lirica popolare abbiamo, secondo me, nelle due seguenti poesiole nel medesimo ms. Stampo in corsivo ciò che ritengo derivato da un componimento perduto:

1.

> Se trovasse una donna
> che me volesse amare
> e poi volesse fare
> cum mi la pavanella,
> allhor per mia patrona
> jo la vorrei chiamare
> e poi cum le' cantare:
> *De, tocha la canella,*
> *o dolce farfarella;*
> *oimè che se' pur bella*
> *de far tallaridor*
> *dongedor, dongedor*

2.

E se per bizaria
che regna tuttavia
in te, signora mia,
non stessi in fantasia
Ch' ognhor non fusse to;
De barba Nicolò!
Do barba Nicolò;
prestème la vostra puta,
doman ve la renderò

Ma la ricerca degli antichi motivi nella lirica popolare più o meno moderna conduce, a mio avviso, a scoperte molto importanti anche per altre ragioni. Raccogliendo alcuni canti campagnoli sul limite veneto-friulano, mi sono imbattuto in una specie di nenia recitata, e quasi cantata, da una vecchia nativa di Chions, maritata ad un sestinese. La riporto qui tale e quale. Il lettore osserverà da qualche trattina, che metterò a luogo opportuno, che il componimento originariamente era rimato o assonanzato: « Ascoltate « voi frateli, voi signore; questa no xe una fiaba « e gnanca 'na canzione, — xe una santa e divota « orazione — del nostro Signor Gesù Cristo. Sa- « luda chi, Giuda, saludi anca vu, bel pellegrino; « credo che Iddio sia Dio in questi giorni e che « il galo non podìa cantare. — Scominziar bassar « le ale — e cridar che questo no xe nato. Con « osei e con mastei l'à imbeverato — con mazze « e con bastoni i l'à batù, i l'à batù per tre dì

« e per tre note; no i g'a trovato — ne' colpa
« ne' peccato — altro che quel che i lo g'avea
« batù. Allora i se buta in denoción — a doman-
« darghe perdon — al nostro Signor Gesù Cristo.
« El nostro Signor Gesù Cristo, da tanto teribule
« ch'el gera, l'à volesto perdonarghe. El ciol
« (= tiol, tuol) su el baston sín in man e'l cu-
« folon in spala e'l 'ndeva su la mulgioria (?).
« Co l'è stà in cavo la mulgioria el 'ncontra
« Maria Madalena: O Maria Madalena, tornatevi
« pur ingietro che vegnemo tuti strachi e finati
« da la batagia. Andeva da la sua Madre: O
« Maria, santa Maria, vi dago tempo nove ore
« che vegnite a compagnarmi su la santa tera.
« O figlio mio, nato del corpo — figlio mio nato
« del coro — ti podìa ben far demanco de mo-
« rire! »

Questa nenia è tutta malconcia. Recitata in una lingua ibrida (*xe, ciol, denoción,* [*a*]*ndeva*), essa mostra qua e là intrusioni di altri motivi popolari (p. es. il motivo del « pellegrino » e quello del « ritorno dalla battaglia », oltre che il « viaggio in Terra Santa »); ma non v'ha dubbio, mi pare, che essa provenga da un'antica « lauda », che ha resistito al tempo e trasformata e bistrattata, con amputazioni e aggiunte, è arrivata sino a noi. È dunque una nenia preziosa, la quale potrebbe trasportarci molto lontano, fors'anche sino ai sec. XIII-XIV.

*
* *

Siffatti esempi possono valere a mostrare quanta utilità si possa ricavare da questa direzione negli studi di poesia popolare o popolareggiante, sia ch'essi abbiano di mira le antiche raccolte, sia che si volgano alle liriche contemporanee. Molte sillogi di canti popolari abbiamo di già, e molti insegnamenti in proposito ha dato il D'Ancona in un suo celebre libro; ma i filoni di antica poesia serpeggianti sotto le nuove forme sino ai dì nostri, o nascosti, in mezzo ad altri componimenti, in vecchi libri e manoscritti, non sono ancora stati tutti indicati e studiati.

Il soggettivismo di Lodovico Ariosto.[1]

Ercole Strozzi ci dipinge il suo giovane amico Lodovico Ariosto singolarmente distratto durante una gioconda partita di caccia nella pianura ferrarese: più assorto in visioni d'amore, che occupato ai suoi cani anelanti alla preda. Questo astrarsi del Poeta, questo perseguire nelle regioni della fantasia le sue imaginazioni, come se tutto ciò che lo circondava scomparisse al

---

[1]) Nello scrivere queste pagine, ho avuto sopratutto presenti nella memoria, oltre le squisite e celebri pagine di F. De Sanctis, i seguenti lavori: G. Carducci, *La gioventù di Lodovico Ariosto e la poesia latina in Ferrara*, in « Opere », XV, 1 sgg. e dello stesso: *Su l' Orlando furioso*, id. p. 263 sgg.; P. Rajna, *Fonti dell' « Orlando furioso »*, 2.ª ediz., Firenze, 1901; G. A. Cesareo, *La fantasia dell' Ariosto*, in « Nuova Antologia », s. IV, vol. XC, p. 278 sgg. [e in *Critica militante*, Messina, 1907]; E. G. Gardner, *The King of Court Poets. A Study of the work Life and Times of Lodovico Ariosto*, London, 1906; B. Croce, *Lodovico Ariosto*, in « Critica », XVI (1918), p. 65 sgg. (cfr. *Archivum romanicum*, III, 560); G. Bertoni, *L' « Orlando furioso » e la Rinascenza a Ferrara*, Modena, 1919.

suo sguardo, fu causa del crearsi di alcune leggende, fra i contemporanei, sull'Ariosto e sulla sua natura di eterno sognatore. Leggende, come sempre accade, non senza elementi di verità. Chè in messer Lodovico il procedimento interiore, pel quale si costituivano e prendevano forma i fantasmi della poesia, era già nei suoi giovani anni spontaneo e vivace e divenne, in progresso di tempo, sempre più gagliardo, tanto che egli distruggeva, in quei momenti di rapimento e di estasi, la realtà esterna, per crearne una, nel suo spirito, più vera e concreta.

Sin dalla gioventù, la sua sola occupazione fu l'arte, dinanzi alla quale la sua vita quotidiana, con le sue cure domestiche e i suoi dolori, gli si disfaceva e si sperdeva leggera. E la sua arte era la Poesia. Al suo ricco temperamento d'artista la poesia latina dovè presentarsi, sul cadere del quattrocento, come il modello più cospicuo di eleganza e di decoro che imaginare si potesse. La lirica volgare d'ispirazione borghese non era fatta per l'Ariosto, al quale poi non potevano molto piacere da un lato i gelidi e sospirosi petrarchisti e dall'altro i verseggiatori di corte che nelle aule dei Principi spiavano quasi ogni mossa del signore per trarne argomento a carmi dozzinali. Questa poesia cortigianesca sonava frequente e fastidiosa a Ferrara, dove però fiorivano molti ingegni cólti e dove messer Lodovico potè conoscere, già prima di raggiungere i

vent'anni, un leggiadro poeta, maestro nell'arte di scrivere in latino, Tito Vespasiano Strozzi, e potè stringere amicizia o famigliarità con Ercole Strozzi, con parecchi grammatici, con parecchi umanisti e con tutta una schiera di uomini più o meno esperti delle Muse, fra cui teneva lo scettro dell'una e dell'altra lingua Matteo Maria Boiardo. Non mancò dunque all'Ariosto la comodità di studiare i classici in Ferrara, nella quale città, quasi emula allora di Firenze nelle lettere e nelle arti, gli Estensi avevano raccolta una biblioteca fra le più insigni di quei tempi, ricca sopra tutto di poeti latini e di opere romanzesche e aperta alla curiosità dei loro cortigiani e fedeli. Le aspirazioni e i gusti del giovane Poeta colà trovarono uno stimolo animatore.

Lodovico scrisse in quel periodo i suoi carmi latini. Pieno delle impressioni prodotte in lui dalla poesia di Orazio, di Ovidio, di Tibullo, di Catullo, disposto per natura all'amore e facilmente cedevole al fascino della bellezza muliebre, creò, ad esempio, con felice esaltamento, la graziosa figura di Filiroe intenta ad intrecciare ghirlande sotto il sole d'estate, provocante nella sua bellezza e nel suo atteggiamento pagano e scrisse la bella elegia su Lidia, dolendosi che si fosse recata da sola in campagna a passarvi l'autunno, senza la compagnia del suo amoroso poeta. E imaginò anche, con minor vigoria, per ricorrere a un altro esempio, un banchetto di dèi, semidèi

e antichi saggi, donde trassero origine l'Arte e la Poesia, e finse altre belle e dilettevoli scene con evidente compiacimento e sodisfazione interiore. Cosiffatte visioni, concepite in latino, egli espresse, sincero e disinvolto, in lingua latina, create com'erano di sostanza in parte formata dallo studio dei classici e animate da un aristocratico sentimento e da una commozione serena e squisita. Già allora le visioni ariostee erano, se non complesse, ben chiare e distinte, come appare dallo stile, cioè dalla lingua, in cui nascendo s'incarnarono; e sorgevano nello spirito del Poeta numerose, per virtù della sua eccezionale virtù creativa, numerose e varie, poichè le emozioni suscitate in lui da avvenimenti lieti e più spesso tristi — lo sforzo di Carlo VIII per calare in Italia, la morte di Caterina Pico, madre di Alberto Pio, la notizia che maestro Gregorio da Spoleto si accingeva a ritornare di Francia — e altre impressioni meno intense, ma tuttavia durature, come quella del distacco del gentile suo cugino Pandolfo recatosi a Copparo, si concretavano in piccole poesie, sempre in latino, con le quali il giovane Lodovico si liberava del suo parto artistico, mentre il suo spirito creatore progrediva e si ampliava.

Questi poemetti, se non si tien l'occhio ad alcuni epigrammi, epitaffi o ad altri pochi abbozzi, sono ciò che di meglio l'Ariosto allora produsse, sì che può affermarsi che il suo primo presen-

tarsi all'ara delle Muse sia stato quello di un umanista-poeta, nel senso che l'umanista era sopratutto poeta. Anzi essenzialmente poeta! E il giudizio complessivo che si può dare di quei carmi è che la loro intima ispirazione non è proprio oraziana, tibulliana o altro, ma già « ariostea » (Filiroe e Lidia esistettero davvero e quest' ultima fu una campagnuola reggiana) e che certi membri della espressione generale, attinti da Orazio, Tibullo o da altri, nell'intero componimento perdono quasi le tracce della loro origine, fondendosi con la personalità dell'autore, e si combinano in forma di elementi presso che indiscriminati in un tutto compatto. Insomma, nelle poesie latine l'Ariosto, con tutta la sua reverenza per i classici e a malgrado di essa, è già un vero e proprio artista — artista con visioni ancora limitate, ma « artista » — mentre altrettanto non accade nei suoi primi versi in volgare, nei quali si sente lo sforzo, si avverte l'imitazione e si nota un dualismo stridente — e non l'unità — fra gli elementi intuitivi e gli elementi espressivi. Di questo dualismo, che è distruzione dell'opera d'arte, l'Ariosto trionfò superbamente; ma ciò avvenne in un altro periodo della sua vita, allorchè dall'umanista-poeta si svolse il poeta italiano.

***

Quest' ultimo si veniva svolgendo mentre la giovinezza sfioriva (e con la giovinezza lo spirito superava la forma latina del suo fantasticare) e quando nella nuova forma si andava annullando e trasfondendo la prima.

Questo superamento era opera dell' intuito stesso e del gusto del Poeta voltosi ad altra e diversa poesia; ma avveniva, non forse senza ragione, in un periodo, in cui il Bembo, corteggiatore di Lucrezia Borgia a Ferrara, aveva incominciato a svolgere la sua proficua propaganda per il volgare (di che l' Ariosto stesso ebbe poi a lodarlo) e in cui Ercole Strozzi aveva disertato il latino, mentre passava per le mani di tutti, nel palazzo degli Estensi, il bel canzoniere del Boiardo, che Gaspare Gardi prendeva ad imitare. Il petrarchismo elegante del Conte di Scandiano, che aveva dettati alcuni sonetti vigorosi, splendenti d' imagini e pieni di vivaci comparazioni còlte dagli aspetti esteriori e mutevoli della natura, non era certo una forma nuova di poesia, ma era un petrarchismo, in cui l' imitazione si affondava qua e là in ondate di sentimenti personali naturalmente espressi in una lingua pur personale. Vi echeggiava il Petrarca migliore; vi si effondeva finalmente un cuore appassionato e vi spirava una certa originale

musicalità, che a messer Lodovico, cantore armoniosissimo, poteva toccare le delicate radici dell'anima. E intanto il volgare irrompeva dappertutto e trovava sostenitori nella società signorile cara all'Ariosto, così a Ferrara, come ad Urbino, dove lo difendeva, con l'esempio, Giovanni Muzzarelli. Ma più d'ogni altra cosa, il genio stesso poetico dell'Ariosto sentì le esigenze della nuova materia artistica e non potè che volgersi in forma volgare a quegli eroi romanzeschi e a quelle leggende di origine francese, che s'eran fatte comuni in Italia (argomento di diletto e di piacere), come qualche anno prima s'era volto in forma latina ai fantasmi della poesia classica.

Classico era stato e classico rimaneva, in fondo, il nuovo Ariosto, con qualcosa di voluttuoso e sensuale, che lo avvicinava alquanto ad Ovidio, mentre la nota predominante del suo spirito — l'equilibrio e la compostezza — lo facevano prossimo a Virgilio. Ma era rimasto fondamentalmente lui, l'Ariosto; e lo studio di questi due grandi latini, preferiti e amati vie più col crescere e con l'affinarsi del gusto, non aveva cancellati i tratti della sua individualità artistica. La quale individualità non tardò ad affermarsi luminosamente. Ed ecco, così il petrarchismo, qua e là insinuatosi anche nelle sue migliori canzoni e nei suoi migliori sonetti, assottigliarsi nei capitoli e nelle egloghe, sino a scomparire del tutto, energicamente oltrepassato,

nell'*Orlando furioso,* entro cui Lodovico Ariosto vive intero, quale poeta, con quella sua originale e simpatica fisonomia, con la quale, bonario e sorridente, ha sfidato e sfiderà i secoli.

***

Erano nell'aria le leggende di Francia, estranee alle preoccupazioni degli spiriti (in un periodo torbido di guerre e di decadenza politica) ma ancor presenti a tutti come fonte di gaudio e di distrazione e simiglianti, per certi rispetti, a un grande mito romanzesco, che si fosse disciolto da ogni legame con la vita e paresse aspettare un poeta che lo facesse rivivere, meglio del Boiardo e del Pulci, cogliendolo nella sua bellezza e nella sua idealità. I fantasmi cavallereschi, che stavano per tramontare, vagavano dunque un po' dappertutto in Italia. Ne era poi carico il clima storico di Ferrara, dove i « cantari », gustati dal popolo, rendevano comuni nomi e vicende di eroi carolingi e dove la società aristocratica si piaceva ancora di leggere le avventure dei guerrieri brettoni nei romanzi francesi in prosa, che conservava la biblioteca dei Duchi. Alcuni di questi romanzi eran piaciuti anche all'Ariosto, in particolare il *Roman de Tristan* e il *Palamedès*, due farragginose compilazioni, capaci da sole di popolare una mente agile e pronta, come quella dell'Ariosto, di cavalieri in-

namorati, di donne guerriere, di giostre, di tornei, di castelli fatati, ecc. Molto poi aveva dovuto contribuire l'*Orlando Innamorato* a formare intorno a messer Lodovico un'atmosfera romanzesca, nella quale il suo spirito non s'era riposato passivo, ma era andato creando nuovi fantasmi con sostanza cavata dal profondo e non direttamente dalle pagine di un libro. E quando era accaduto che un episodio di romanzo gli si fosse profilato dinanzi, la sua facoltà creatrice era intervenuta, lui inconsapevole, e l'episodio — fosse quello così virgiliano di Cloridano e Medoro o quello non meno virgiliano della evocazione degli Estensi, fosse la storia di Grifone e Martano o quella delle armi di Marfisa, arieggianti l'una e l'altra certi racconti del *Palamedès,* fosse la storia di Ariodante e Ginevra così affine alla trama del *Tirante el blanco* di J. Martorell o quella, infine, dell'oste di Arles o altro ancora — l'episodio, dico, erasi venuto trasformando e rinnovellando.

Così si era andato componendo il mondo interiore dell'Ariosto, e le cure della vita — viaggi da « cavallaro » per Ippolito I e Alfonso I, affari domestici, occupazioni da cortigiano — non eran valse a distorglierlo dal suo caro imaginare, che la vista di una bella donna rendeva ognora più vivace, riscaldando il sentimento di questo innamorato della grazia muliebre. Egli era vissuto sopratutto della sua vita fantastica. Le am-

bizioni, le vanità, le invidie non avevano punto il suo cuore. A che valgono le ricchezze, quando lo spirito è pieno d'una ricchezza maggiore ed è gonfio d'amore e di poesia? La sorgente della sua gioia, l'Ariosto l'aveva sempre avuta in se stesso: l'Arte. Essa era la sua consolatrice, il suo gaudio ineffabile e perenne.

***

Che cos'era l'Arte dell'Ariosto? Tutti noi conosciamo i godimenti, che ci procura la lettura del *Furioso,* trasportandoci entro un labirinto di imagini, in un'onda di musicalità, in cui ci beiamo estasiati e ci sentiamo invasi da una soave ebbrezza fantasiosa. Quale filtro abbiamo bevuto? Dove sta, insomma, il segreto di tanta suggestione?

Risponderemo anche noi, con un acutissimo critico ariosteo, che il segreto sta nell'affetto che l'Ariosto ebbe per il puro ritmo dell'universo, per l'armonia eterna, per questo sublime e universale contenuto, che egli era andato elaborando in un silenzio solenne di contemplatore. Ma poichè l'armonia cosmica, intesa non più come fine, ma come contenuto ineffabile dell'arte, si attua in forma di Bellezza, continueremo a chiamare messer Lodovico « poeta della Bellezza », e ci rallegreremo al pensiero che il cantore del *Furioso,* se si fosse sentito così definire, avrebbe forse sorriso di compiacenza, approvando.

E ci avvicineremo, senz'altro, a queste forme di Bellezza.

Lo spirito del Poeta che s'era venuto foggiando in una forma estetica, in cui il classico e il romanzesco erano compenetrati inscindibilmente, aveva finalmente cantato il suo più bel canto. Il canto s'era svolto con lo svolgersi del miracolo artistico, a cui dobbiamo il *Furioso*. Tutta la vera ricchezza dell'Ariosto — ombre di cavalieri carolingici e brettoni e di eroi pagani; spettri di mostri marini e di cavalli volanti; imagini d'orchi e di fate, di femmine ardimentose nell'armi e amorose infelici e belle infedeli; figure di cavalieri prodi, innamorati, pazzi di passione, gonfi d'orgoglio o umili nella loro grandezza; scene di commovente abnegazione; azioni magnanime e vili; armi incantate; duelli mortali; battaglie sanguinose per la fede di Cristo o per l'amore di una donna; visioni di castelli fatati, di foreste sterminate, di campagne fiorite con ombrosi recessi e con chiare fontane — tutto un immenso bagaglio immagazzinato con letture o audizioni di svariati poemi, da quello del Boiardo a quelli dei cantambanchi, e di non pochi romanzi francesi e italiani e spagnuoli — tutta una folla di leggende e di tradizioni, una quantità di elementi storici, una massa di impressioni soggettive, di emozioni individuali, di sentenze o pensieri già elaborati e di sentimenti — tutta questa materia eterogenea s'era fusa, senza

sforzo, quasi mossa dall'afflato d'un Dio, in una realtà, in una sostanza, entro la quale, come in cieli danteschi, lo spirito di messer Lodovico risplendeva di fulgidissima luce. E illuminate da questa luce diffusa spiccavano molteplici persone — uomini e donne — operanti in quella sfera di sogno, come in un nuovo universo. E l'Ariosto era là dentro, impalpabile eppure dappertutto presente; e la melodia di quell'universo era la melodia del suo spirito, e la mirabile fantastica costruzione non si frangeva, nè si scomponeva, eterna oramai nel suo insieme e nella sua unità. Il mito romanzesco s'era composto in poema, il sogno della Rinascenza s'era realizzato definitivamente e la magnifica mole, libratasi dagli occulti regni interiori del Poeta, ondeggiava — e ondeggia ancora — indissolubile nella sua unità, nei cieli dell'arte, per la gioia degli uomini.

***

Ben diverso il procedimento intuitivo dell'Ariosto da quello di altri grandi poeti, ben diverso, per ragione della sua naturale spontaneità, grazie alla quale la materia artistica si saldava in lui compatta, appena investita dalla sua fervida attività sentimentale e appena toccata dall'armonia, che in messer Lodovico operava sovrana. In questa diversità di elaborazione

interiore, in questa prontezza e agilità, consiste appunto uno dei caratteri distintivi dell'arte del cantore di Angelica e di Orlando. Le visioni, in lui, si formavano già nette, prima che ogni elemento avesse subìto un lungo o penoso lavoro preparatorio. Non lo sforzo del pensiero si faceva fantasma nell'Ariosto. Ei non amava meditare sillogizzando, nè torturarsi il cervello, nè filosofare, come Dante. Amava invece la pura contemplazione, l'ingenua osservazione. In Dante poterono trasformarsi in poesia le sue tormentose riflessioni, gli spasimi della sua mente, i suoi stessi concetti, anzi addirittura il suo sistema filosofico: la sua religione, cioè, con la sua fede. Nell'Ariosto, per contro, tutto si precipitava in forma d'arte, senza essere stato oggetto di molte e laboriose rivoluzioni nel pensiero. Ne viene che sarebbe errore pretendere che i suoi personaggi appaiano quasi scolpiti nel marmo o abbiano caratteri fissi, rigorosi, indimenticabili, come se ognuno di essi fosse il prodotto di un lungo studio e ognuno fosse stato più meditato che contemplato. Il vero è che le figure del *Furioso* riflettono in qualche modo l'indole di osservatore, non di pensatore, dell'Ariosto e difettano tutte, più o meno, di profondità e di intensità interiore, senza essere tuttavia nè inconseguenti, nè inconcludenti. Messer Lodovico, insomma, non ci ha dato (ciò che non poteva darci) dei veri e propri caratteri, dei veri e propri tipi che si

stampino incancellabili nella memoria; ma non ci ha dato neppure nessuno di quei fantocci romanzeschi, nessuna di quelle marionette, nessuno di quei ridicoli eroi, pieni di contraddizioni, che siam soliti trovare nei rozzi cantari e poemi da cantimpanca e persino nelle disordinate e mastodontiche compilazioni prosastiche francesi di materia cavalleresca. L'Ariosto, da sacerdote puro della bellezza, sentiva con troppa reverenza il Dio, che gli cantava nel petto, era troppo artista, per lasciarsi condurre a simili aberrazioni estetiche, che avrebbero gettata l'ombra della morte sul poema, poichè l'incompostezza, la contraddizione e l'insulsaggine non sono mai state e non saranno mai arte. C'era, in lui, un gusto finissimo, un equilibrio sano, un armonizzamento delle facoltà spirituali, che gli impedivano di cadere in questo pericolo, dal quale s'era anche salvato, ma con assai minore fortuna, il Boiardo. Epperò, senza metterci sotto gli occhi degli eroi e delle eroine dal cuore complesso e senza affrontare dei problemi d'anime — tutta materia estranea alla sua arte e addirittura al suo argomento, — Lodovico ci ha presentati, fra i protagonisti, alcuni cavalieri e alcune donne, in cui esiste conseguenza e rispondenza tra affetti ed azioni e in cui si nota tuttavia una individualità distinta, una fisonomia interna vivace.

Il Poeta — grande amico delle donne — è riuscito più felice nel tratteggiare le figure fem-

minili che quelle maschili. Non abbiam la pretesa di sustituirci all'Ariosto, ma qualcosa dobbiamo pur dire. Angelica è timida, paurosa, debole, astuta, talora schiva e pudica, ricca di bellezza e povera di cervello, tutta fascino, tutta grazia provocatrice, un vero demonio capace di suscitare un'orrenda tempesta nel cuore di un forte eroe; Bradamante è animosa e mal cauta nella sua onestà e rettitudine, modesta nel fondo dell'anima, ma altera di fronte alla viltà, degna di Ruggero e d'essere da lui impalmata e fatta progenitrice della schiatta degli Estensi; Olimpia è risoluta nella sua infelicità, fedele al suo disgraziato amore, capace di commettere un efferato omicidio per l'uomo che il suo cuore ha prescelto; Isabella è affettuosa, impressionabile, tutta presa dolcemente da un affetto puro che le fiorisce nel cuore; Ginevra è trepida, amorosa colomba ignara degli inganni del mondo; Marfisa è pronta, audace, guerriera, incurante dei perigli e della morte. Tutte queste creature hanno indole, tendenze, aspirazioni diverse e nel loro operare sono, in complesso, conseguenti, sì da costituire ognuna una figura con contorni abbastanza determinati, con una certa personalità di pensiero e d'azione. Ma l'Ariosto non s'è insinuato nei loro cervelli, non s'è addentrato nelle loro anime. Le ha create così: fantasmi di bellezza, visioni d'artista, e più che ad infonder loro una vita intensa, ha badato a farle correre di avventura in avventura.

L'indole degli eroi principali è, nel *Furioso*, quella che la tradizione, malgrado le molte contraddizioni degli autori dei cantari, aveva suppergiù fissata e che non s'era infranta del tutto nelle sue linee sostanziali. La grandezza dell'intelletto, la magnanimità, il disinteresse, sono rimaste, nel poema le doti che la leggenda conferiva ad Orlando. L'Ariosto ha insistito su queste preziose qualità del suo protagonista e ha voluto ch'egli, senza mai smentirsi, divenisse il perfetto protettore dell'innocenza, il difensore della giustizia, il sostenitore del diritto offeso nei deboli e che, con la sola forza del suo braccio, privo di armi incantate e non completamente invulnerabile, compisse tutte le sue grandi imprese. Mercè il suo gusto, il Poeta ha compreso che la pazzia del suo campione desterebbe tanto maggior interessamento doloroso, quanto maggiore fosse il grado di simpatia che l'eroe si fosse acquistato nell'animo dei lettori. E questa pazzia, che non è demenza, che non è manìa, ma « furia », quale poteva scatenarsi in un uomo di quella tempra avvezzo a superare tutti gli ostacoli, ma incapace di trionfare della debolezza e della scaltrezza di una donna, questa pazzia ha descritta con tale potenza e con un crescendo così rispondente alla verità, da dar l'impressione ai posteri che egli, il Poeta, sul fenomeno dell'ammattimento del suo eroe avesse a lungo meditato, mentre è del tutto probabile che alla meditazione abbia

supplito il genio, che spesso arriva di colpo, dove la riflessione conduce per gradi. Ruggero è un fiore di cavalleria, un eroe forte e gentile, fedele a Bradamante, che è il sospiro del suo cuore. Appare sempre uguale a se stesso nel poema, anche in alcuni episodi, nei quali un lettore frettoloso potrebbe forse inclinare a trovarlo in errore o in disaccordo coi suoi sentimenti. Non perchè destinato a essere capostipite degli Estensi, evita azioni invereconde e sempre finisce con trionfare degli assalti del senso — tutto ciò all'Ariosto, a dir vero, non importava molto — ma perchè un fallo d'amore avrebbe guastata la bellezza morale, quale il Poeta l'aveva imaginata. Leale, giusto, saggio è Rinaldo, eroe che, fra tutti i paladini di Francia, ebbe in Italia la più bella storia poetica. Astolfo, invece, non conserva nel poema il suo carattere arguto e strano della tradizione. Divien sempre più grave e diventa addirittura saggio del tutto, quando può procurarsi nella Luna quella parte di senno che non sapeva di avere perduta.

Tutte queste figure (e non dirò dunque « caratteri » nell'accezione usuale del vocabolo) sono state trattate, insieme con molte altre meno colorite e addirittura incolori, con una elegante disinvoltura, con un certo leggiadro abbandono e con quell'amore per la beltà esteriore, che fu una grande intima gioia dell'Ariosto. Il quale, osservatore indulgente e pacato degli uomini,

intuiva più facilmente i moti dell'animo, che non comprendesse i problemi complessi della vita; onde anche nel poema, oltrechè nelle satire, si hanno, qua e là, fini arguzie sui costumi, sui vizi e sulle debolezze umane e sottili ironie di carattere psicologico. Tutto ciò espresso con la grazia di chi dà alle cose il valore effimero che hanno, e contempla la vita dall'alto dei suoi sogni, senza scrutarla, senza torturarsi a indagare nè le cause prossime e remote degli errori, nè il modo di correggerli. Il maggior valore, per l'Ariosto, l'avevano i suoi fantasmi. Ecco perchè non riusciva, a ragion d'esempio, a persuadersi, il nostro sognatore, che un signore mondano, come il Cardinale d'Este, più si compiacesse d'una sua fortunata ambasciata che d'una sua bella ottava. Ma non si struggeva per questa ragione. Prendeva il mondo quale gli si presentava, si rassegnava, sorrideva bonario e continuava, povero poeta, ad inseguire le creature impalpabili del suo spirito. E non faceva male a nessuno! Come mai un uomo così incurante delle cose della vita avrebbe potuto essere buon commediografo? Quando lavorò pel teatro, per accondiscendere forse ai gusti della società in mezzo alla quale viveva, si tenne stretto ai panni dei latini, sopratutto di Terenzio, e quando raccontò nelle satire i casi della sua esistenza e ragionò degli usi delle corti e parlò di matrimonio, di leziosaggini spagnuole o altro, non intese fare

dell'arte. La sua poesia costituiva un mondo a sè. La scintilla della sua commozione era l'amore, che canta nei suoi componimenti minori e anima tutto il poema.

Chi scherza con l'amore, si brucia al suo fuoco. E Angelica, che sprezza la passione di un eroe come Orlando, cade vinta fra le braccia di un misero pastore. L'amore dà il coraggio della disperazione agli esseri più inoffensivi. E Olimpia fa fracassare il cranio al suo odiato pretendente. L'amore infonde ardire nelle anime più timide. E Isabella, per raggiungere Zerbino, si affida a un misero battello, lasciando sul lido vesti e gioielli preziosi. L'amore è astuto e intrigante, come quello di Polinesso per Ginevra, è magnanimo, come quello di Bradamante e Ruggero; è tremendo, come quello di Orlando.

E le donne, che svegliano questo sentimento, sono concepite anche dal nostro Poeta come la gioia e il tormento perenni dell'uomo. Per esse pare scritto il *Furioso;* ed io penso che l'Ariosto più ambisse, premio alla sua fatica, un sorriso di Isabella d'Este o uno sguardo gentile d'una delle più belle dame della corte di Ferrara o di Mantova, che la lode di Ippolito I. Quanta arguzia nel racconto delle infedeltà femminili, quanta causticità nel tratteggiare la volubilità volgare di Doralice, quanta malizia nel narrare la disonestà di Fiammetta! Ma quale accento di sincerità e di commozione erompe dal cuore di

messer Ludovico ogni volta che gli accade di parlare di azioni generose e magnamime, quali — sublime privilegio — sa inspirare alle donne l'amore! Egli fu delle grazie muliebri un fervente ammiratore e si fece, in più d'un luogo del poema, difensore della donna, tanto che, tutto sommato, può essere ascritto, senza esitare, fra i poeti femministi del suo secolo. Ma il suo temperamento voluttuario lo traeva ad amare, forse più della grazia, la bellezza della donna, di cui cantava in versi scultorî la nudità provocante e insisteva con un sensualismo sincero, nelle sue descrizioni, sulle « poppe rotondette », sulle poma « crudette » delle guance, sulle carni di terso avorio.

E gli uscivano, nel calore dell'imaginare, meraviglie di descrizioni, come quelle di Olimpia nuda:

> Le poppe rotondette parean latte
> Che fuor dei giunchi allora allora tolli.
> Spazio tra lor tal discendea, qual fatte
> Esser veggiam fra piccolini colli
> L'ombrose valli, in sua stagione amene,
> Che il verno abbia di neve allora piene.

Quando Alessandra Benucci dai fluenti capelli d'oro gli apparve la prima volta a Firenze, in una veste serica, fregiata di rabeschi, elegantissima (e il Poeta cantò questa magnifica apparizione) furono forse le virtù di quella donna avvenente, che divenne poi sua sposa, o non

piuttosto le sue bellezze, che conquisero il cuore di questo eterno innamorato?

Il vestito, ricamato d'oro e di porpora, di questa bellissima vedova, è ritratto in alcuni versi d'una canzone:

> Deh, se lece, il pensiero
> Vostro spiar, de l'implicate fronde
> De le due viti, d'onde
> Il leggiadro vestir tutto era ombroso,
> Ditemi il senso ascoso.
> . . . .
> Senza misterio non fu già trapunto
> Il drappo nero, come
> Non senza ancor fu quel gemmato alloro
> Tra la serena fronte....

che va fra le più belle poesie ariostee, nelle quali l'elemento erotico, voluttuoso e sensuale, trova talora un accento vibrante, come nelle terzine sul bel corpo nudo di un'amante su cui piove il lume di una lucerna, accendendo nel Poeta mille voglie e mille desiderî.

L'Ariosto sentiva, com'è stato ben detto, prepotente il « bisogno della muliebrità »; non l'amore di « teologal donna », ma un amore fatto di blandizie, di dolcezza, di baci, un affetto caldo e sereno, che fosse stimolo all'altro sommo amore: quello della Poesia, che per lui era espressione della Bellezza universale ed eterna.

Ed era naturalmente buono, l'Ariosto, d'una bontà tenera e generosa, che nella vita si mani-

festava nel calore dei suoi affetti per la madre, per i fratelli, per i figli, per gli amici, e fioriva, nell'arte, entro episodi deliziosi del poema.

Di molta generosità diè prova durante il suo soggiorno nella selvaggia Garfagnana, dove non ebbe l'animo di applicare la severa legge impo stagli dal Duca e dove visse infelice sotto le continue minaccie di ladri e banditi, senza riuscire a domarli con pene esemplari. E chi avrebbe potuto pretendere, salvo Alfonso I, prove di efferatezza da un animo gonfio di sentimentalità e di tenerezza?

La sua tenerezza si espande in più d'un episodio del poema e trabocca nella storia di Brandimarte e Fiordiligi e in quella di Isabella. Qui l'arguzia diffusa in tutto il *Furioso* cede dinanzi a una nuova gravità, nella quale si rivela la parte migliore dell'uomo, che per altri rispetti appare men degno di reverenza e d'ammirazione.

Messer Lodovico si acconciava melanconicamente, ma facilmente, per amore della tranquillità necessaria al suo fantasticare, alle esigenze dei tempi e della società cortigianesca d'allora. Ne comprendeva le manchevolezze e le brutture, ma in esse passivamente si adagiava. Sprofondato nelle sue visioni, pareva non avvedersi delle ingiustizie commesse ad ogni ora intorno a lui. E l'amore della pace tanto poteva sul suo cuore, da indurlo a scrivere un'egloga a difesa dell'infame tradimento, col quale Ippolito I fece quasi

cavar gli occhi al fratello Don Giulio, per gelosia e per invidia nel saperlo preferito dalla bella Angiola Borgia. Lo stesso amore di pace e di tranquillità lo rendeva estraneo al parteggiare nella politica; nella quale oscillava secondo l'indirizzo, le simpatie o le inimicizie dei suoi Signori. Avverso agli Spagnuoli, esaltò Carlo V, nella seconda redazione del poema, perchè Alfonso I si era avvicinato a questo monarca per ragioni d'interesse e di securità. Seguì passivamente gli indirizzi degli Estensi e forse non ne discusse mai, in se stesso, le cause e gli scopi.

Questo Poeta non era capace per quella debolezza, che non smussava la sua forza poetica, di conquistare la sua libertà, togliendosi dal servizio di Ippolito I, che amava più le cacce, i giuochi, i balli e i banchetti che la poesia e considerava i letterati come un ornamento e un lustro e per questo li proteggeva, o abbandonando Alfonso I, che sfruttava pei suoi negozi il senno e la rinomanza e il versatile intelletto dei suoi migliori cortigiani. E da questa incapacità di procurarsi un'onesta e agiata libertà venivano le lamentele dell'Ariosto e certi suoi rimpianti e certe sue doglianze, espresse sempre in tono minore, sopratutto nelle satire non destinate alla pubblicità. E in pubblico, il Poeta vantava gli Estensi, mentre in cuor suo un solo rappresentante di questa schiatta dovè realmente ammirare. E questo rappresentante era una donna,

tipo ideale, della principessa cólta e liberale del Rinascimento: Isabella d'Este.

Dinanzi a questi atteggiamenti, il critico rimane sospeso, perchè la sovrana indifferenza del Poeta per tutte queste cose lo disarma. Per una bella ottava l'Ariosto avrebbe dato un regno; e di ottave stupende egli andava realmente arricchendo la poesia italiana!

* * *

Fra le strofe più belle dell'Ariosto van quelle consacrate, nel poema, alla descrizione dei fenomeni naturali. Il Poeta ammirava e sentiva paganamente o classicamente la natura, senza infonderle quella commozione vibrante, intensa, che fa d'ogni paesaggio uno « stato d'anima ». Ma la sentiva vivacemente, e la animava profondamente alla sua maniera, benchè non la vestisse di un velo di mistero e non la chiamasse punto a commentare le azioni e i sentimenti dei suoi personaggi, come avrebbe fatto un poeta romantico. La traccia lasciata in lui dalla vista dei fenomeni della natura era viva, sicura, e non si cancellava. Anzi, la sua fantasia elaborava con calore tutte le impressioni e ne ricavava rappresentazioni spirituali quasi più gagliarde e vere di quelle naturali. Codeste rappresentazioni hanno talora un'incisiva potenza e talora una chiarità smagliante e sono anch'esse avvolte,

come tutto nell'Ariosto, in un trasparente velo di sogno, senza indebolirsi per questa ragione, anzi guadagnando per contro in suggestività.

Sia che ci dia la descrizione di un'ora canicolare, durante la quale Ruggero, stanco e assetato, cammina alla volta di Logistilla:

> Percuote il sole ardente il vicin colle,
> E del calor che si riflette addietro
> In modo l'aria e l'arena ne bolle,
> Che sarìa troppo a far liquido il vetro;
> Stassi queto ogni augello all'ombra molle;
> Sol la cicala col noioso metro
> Fra i densi rami del fronzuto stelo
> Le valli e i monti assorda e il mare e il cielo;

sia che ritragga una tempesta

> Stendon le nubi un tenebroso velo
> Che nè sole apparir lascia nè stella;
> Di sotto il mar; di sopra mugge il cielo,
> Il vento d'ogn'intorno e la procella,
> Che di pioggia oscurissima o di gelo
> I naviganti miseri flagella;
> E la notte più sempre, si diffonde
> Sopra l'irate e formidabili onde:

l'Ariosto sempre ci colpisce con una nota viva e immediata, per la quale l'espressione realmente appare, quale è, una sola cosa con il suo fantasma. Una delle caratteristiche ariostee più felici sono i paragoni coi fenomeni naturali per descrivere

gli atteggiamenti del viso provocati dal pianto, dalla gioia, dagli affetti. A questi affetti egli non fa partecipare la natura, ma la vuole come un aiuto esteriore, come un elemento sussidiario, per elevarsi ad attingere un più alto grado di bellezza. Ecco il viso di Olimpia piangente:

> Era il bel viso suo, quale esser suole
> Da primavera alcuna volta il cielo,
> Quando la pioggia cade e a un tempo il sole
> Si sgombra intorno il nubiloso velo:
> E come il rosignuol dolci carole
> Mena nei rami allor del verde stelo,
> Così alle belle lagrime le piume
> Si bagna Amore, e gode al chiaro lume.

Ecco la faccia turbata di Bradamante, per la tema di essere cacciata dalla Rocca di Tristano al vento e alla pioggia:

> Come si vede in un momento oscura
> Nube salir d'umida valle al cielo,
> Che la faccia che prima era sì pura
> Copre del sol con tenebroso velo;
> Così la donna alla sentenzia dura,
> Che fuor la caccia ove è la pioggia e 'l gielo,
> Cangiar si vide, e non parer più quella
> Che fu pur dianzi sì gioconda e bella.

Quando poi l'amorosa Bradamante trova ricovero finalmente nella Rocca e si toglie l'elmo e mostra la faccia in tutta la sua bellezza, l'A-

riosto scrive questa maraviglia d'ottava, che si chiude in se stessa come un cerchio d'oro:

> Quale al cader delle cortine suole
> Parer fra mille lampade la scena,
> D'archi e di più d'una superba mole,
> D'oro e di statue e di pitture piena;
> O come suol fuor della nube il sole
> Scoprir la faccia limpida e serena:
> Così, l'elmo levandosi dal viso,
> Mostrò la donna aprirse il Paradiso.

In queste e altrettali comparazioni, l'esattezza cede il posto all'indeterminato e il lettore si perde cullato in un'onda d'armonia. Il particolare sfugge, quasi fosse divenuto inutile o ingombrante; e l'effetto non iscema, ma è d'altra natura: in luogo d'un'impronta viva, lo spirito riceve il riflesso d'una suggestione sottile. E l'indefinito poetico ci tiene, nel quale ci affondiamo, come fossimo senza materia. E dolce è naufragare in questo mare!

Dentro l'onda di questa ineffabile poesia si direbbe che la realtà esterna, la natura, si spiritualizzi, còlta nella sua attività. Anche la vita dei tempi dell'Ariosto penetrata a fiotti nel *Furioso* — costumanze, usi, consuetudini, convenzioni sociali, ecc.; figure di protettori, di amici, di conoscenti — vi appare come smaterializzata in tante brevi rappresentazioni distinte e leggere. Così, diresti che il mondo esterno si insinui in

quello del *Furioso,* ma non vi gràviti col suo peso, anzi vi si affondi come cosa lieve. Chi pensa mai, leggendo il poema, che gli eroi e le eroine portano i vestiti del Rinascimento, anzi quei vestiti, che l'Ariosto ammirava nelle sale del Palazzo estense indosso ai suoi protettori e sui corpi delle principesse e delle loro donzelle? Eppure, le « gonne », le « faldiglie », gli « zendadi », i « portamenti gai » delle donne del *Furioso* rispecchiano altrettali fogge e acconciature della Rinascenza; e il muto e suggestivo linguaggio simbolico espresso col colore del vestire nel poema è quello, col quale dame e cavalieri usavano in società palesarsi a vicenda i loro sentimenti ed affetti od affermare i loro gusti, i loro desiderî e talora le loro segrete aspirazioni. Ricordate i versi di Niccolò da Correggio sul recondito significato dei colori?

> Sì come il verde importa speme e amore,
> Vendetta il rosso, il turchin gelosia,
> Fermezza il nero e in cor melanconia,
> E'l bianco mostra purità di cuore....

Anche i cavalieri dell'Ariosto, quando vanno a una giostra, mostrano « con colori accompagnati ad arte » letizia o doglia alle loro donne. E la ingannatrice Origilla porta nel suo vestito i falsi simboli dell'altezza dell'animo (azzurro) e della nobiltà (oro). La bella Ginevra andava

adorna di abiti bianchi, simbolo della purità del cuore:

> ..... con veste candida e fregiata
> Per mezzo a liste d'oro e d'ogn'intorno.

Orlando, avendo sognato tristi cose di Angelica, la cerca tutto vestito di nero; e Ariodante, allorchè ferma il proposito di difendere Ginevra, da lui creduta colpevole, e si dispone a morire, indossa « sopravveste nera e scudo nero ». E quando Bradamante perde la speranza di rivedere Ruggero, si veste del colore della foglia ingiallita (« Era la sopravveste del colore — In che riman la foglia che s'imbianca »), il che mi fa ricordare che Niccolò da Correggio diceva il color giallo significare « avere estrutto ogni suo ardore ». E sugli stessi guarnimenti dei personaggi del *Furioso* stanno ricamati motti ed imprese (Oliviero ha il motto: *Finchè vegna!*, Orlando fa ricamare nel quartiero « l'alto Babel da fulmine percosso »), come sulle turche e sulle giornee dei cavalieri della società aristocratica dei tempi ariostei.

E i giuochi di questa società — il giuoco delle « sorti », quello del « parlarsi alle orecchie », quello della palla, ecc. — hanno più di un riflesso nel poema; dove abbondano poi imagini e comparazioni desunte dalla caccia, e proprio dalla caccia quale si faceva nelle pianure ferraresi: caccia alle lepri e alle volpi con cani e leopardi, caccia

alle anitre, alle starne, ai fagiani col falcone, caccia ai tordi coi lacciuoli e coi « veschi molli ». Ecco qui un astore che, adocchiata un'anitra o un'acceggia, « leva la testa e si fa lieto e bello »; ecco un girfalco, « a cui lieva il cappello — Il mastro a tempo », salire leggero « inverso al cielo »; ecco un falcon maniero cascare « dal ciel.... a piombo ».

Altro esercizio gradito alla società signorile della Rinascenza era la scherma, la cui arte l'Ariosto conosceva molto bene, tanto da far duellare i suoi eroi secondo le regole dei trattatisti. Sacripante e Rinaldo fanno « finte », si « coprono », « crescono innanzi » da veri maestri del « giuoco »:

> Fanno or con lunghi, ora con finti e scarsi
> Colpi veder che mastri son del giuoco;
> Or li vedi ire altieri, or rannicchiarsi,
> Ora coprirsi, ora mostrarsi un poco,
> Ora crescere innanzi, ora ritrarsi,
> Ribatter colpi e spesso lor dar loco,
> Girarsi intorno, e d'onde l'uno cede
> L'altro aver posto immantinente il piede.

Anche gli strumenti bellici, la bombarda e l'archibugio — vanto, come si sa, di Alfonso I — compaiono nel poema. Vi compare anzi il « gran diavolo », l'ordegno di fuoco e di morte fatto costruire dal Duca di Ferrara nella sua ben famosa officina (« .... il *gran diavol,* non quel dell'inferno — Ma quel del mio Signor, che va col

fuoco — Ch'a cielo e a terra e a mar si fa dar loco »). L'Ariosto, che tanto amava la pace e si dilettava delle guerre soltanto nei romanzi e non doveva aver dimenticate le impressioni di un celebre fatto d'arme, a cui fu presente e forse partecipò, fece che Orlando gettasse, con una vivace apostrofe, l'archibugio di Cimosco in alto mare, sperando che questo strumento, che distruggeva l'onore della cavalleria, scomparisse per sempre dalla terra e si perdesse persino il ricordo della terribile invenzione. Ma l'ordegno micidiale ricomparve alla luce e continuò a menar strage; e il valore, il coraggio, l'ardire dei cavalieri si eclissarono dinanzi a questo strumento della viltà.

Nel *Furioso* hanno un posto non soltanto gli usi e le costumanze della società dei tempi ariostei, ma anche alcuni personaggi di questa medesima società. In mezzo a tanti fantasmi creati dal Poeta, figurano, a ragion d'esempio, le dolci imagini delle sue protettrici — Eleonora d'Aragona, Isabella d'Este, Lucrezia Borgia — e quelle dei suoi protettori — Ippolito I e Alfonso I; ma non tutte queste figure vi sono ritratte coi colori della più schietta verità. Mentre fedele appare la pittura della buona e saggia Eleonora e mentre Isabella giustamente detta « liberale e magnanima » vi è esaltata come colei che deve fare « felice » la città di Ferrara, Lucrezia Borgia vi è celebrata, per bocca di Melissa, con

elogi esagerati ma comprensibili, se si tien conto del fascino esercitato su tutti dalla beltà di codesta signora:

> Qual lo stagno all'argento, il rame all'oro,
> Il campestre papavero alla rosa,
> Pallido salce al sempre verde alloro,
> Dipinto vetro a gemma preziosa;
> Tal a costei, ch'ancor non nata onoro,
> Sarà ciascuna insino a qui famosa
> Di singular beltà, di gran prudenzia
> E d'ogni altra lodevole eccellenzia.

Il Cardinale Ippolito vi è presentato sotto una luce di gloria, che non gli si addice, e Alfonso vi perde il suo carattere violento, la sua durezza, la sua tenacia negli odi e nell'ira. Questi due Signori compaiono nel *Furioso* idealizzati, non quali furono, ma quali messer Lodovico se li raffigurò poeticamente. Egli ci narra, in lode del primo, il fatto d'arme della Polesella e canta la ferita riportata dal secondo alla Bastia; ma questi elementi realistici non valgono a trarli fuori dall'aurea nicchia dell'adulazione, entro cui l'Ariosto li ha collocati. Ippolito I e Alfonso I sono anch'essi « finzioni », nell'imaginar le quali il Poeta era maestro. L'Ariosto non era fatto per iscolpire caratteri Non ne scolpì neppure nelle sue commedie, nelle quali derivò dai latini il ruffiano della *Cassaria,* Lúcrano, la sguaiata mezzana della *Lena,* tutto l'imbroglio della *Scolastica,* lo scambio dei *Suppositi,* e nelle quali non riuscì punto ad

eternare il facile tipo del negromante, e non ne scolpì nelle satire, che si risolvono in impressioni, in osservazioni, in discussioni e in digressioni. Figuriamoci poi nel *Furioso,* in cui tutto è fantasia e in cui compare in forma intuitiva od artistica, al principio di quasi tutti i canti, persino la saggezza arguta dell'Ariosto, cioè i suoi non profondi ragionamenti già ragionati! Ragionatore pacato nelle sue lettere assai disadorne, caustico nell'*Erbolato* (prosa di non indifferente valore) e, appunto, arguto nelle satire; nel poema messer Lodovico fu esclusivamente, unicamente artista. Ed ivi, nel mare dell'imaginazione, s'affondò la verità.

Altresì come fantasmi (non come uomini veri, non come caratteri) figurano nel *Furioso* alcuni illustri personaggi, conoscenti ed amici — il Tebaldeo, Ercole Strozzi, il Bembo, Guido Postumo Silvestri, Mario Equicola, ecc. — e non pochi letterati che l'Ariosto stimò. E vi figurano anche, sempre inaureolati dalla imaginazione, Francesco I e Carlo V. E alcune battaglie e alcuni cozzi d'arme dei primi anni del cinquecento vi sono descritti o accennati, cozzi e battaglie sonanti, che si pingevano forse nella fantasia dell'Ariosto dei colori di altrettante pugne da romanzo, per un certo sentimento cavalleresco che le aveva animate. Erano accaduti e accadevano ancora in quei tempi fatti come questi: che un giovane condottiero combattesse per la

sua donna (alla battaglia di Ravenna) con un braccio ignudo e vi portasse la vittoria, che un re pugnasse per tre giorni e bevesse acqua rossa di sangue..... Ma c'era dunque ancora nell'aria qualche cosa dell'antico valore? Non eran dunque del tutto scomparsi i « cavalieri antiqui »?

Figurano poi, nel *Furioso,* astrologi, medici, negromanti — tutte classi di persone, che tenevano talora ambo le chiavi del cuore dei Principi e che il Poeta aveva occasione di vedere, ben rappresentate, ogni giorno in corte; e vi figura persino un celebre bevitore dell'osteria di Gorgadello a Ferrara, Moschino, che (ironia della sorte!) precipita in una fossa piena d'acqua.

Nella giocondità serena di tutto il *Furioso* — giocondità non offuscata da alcuni episodi melanconici e tristi — si è voluto vedere da alcuni una non so quale intenzionale ironia, che l'Ariosto avrebbe diffusa un poco dappertutto, non escludendo neppure il suo mondo cavalleresco. Ma chi non sa oggi che il Poeta rispettava la poesia come una religione e che l'arte era anzi la sua stessa religione? Chi non sa oggi che messer Lodovico non si propose (e, da poeta sincero, non potè proporsi) di raggiungere nessun fine, nessuno scopo, e che cantò soltanto per l'abbondanza del cuore e che la comicità di alcuni

episodi, la sottile arguzia di certe scene e tutta insieme la gaiezza leggera del poema sempre non sono che l'espressione genuina della commozione del suo spirito? Chi non sa, infine, che pochi poeti trattarono con maggior reverenza e serietà la loro materia quanto l'Ariosto? Ciò che fu detto « ironia » o « forma » o « arte per l'arte » nel *Furioso,* è stato giustamente da una critica avveduta identificato coll'accento fondamentale, colla nota ineffabile dell'arte del Poeta, col modo conversevole, e pur così signorile, del suo poetare, con tutto quel complesso di qualità e di doti, che rendono messer Lodovico così personale e dissimile dagli altri poeti che trattarono le leggende romanzesche: il genialissimo Pulci, il Boiardo, che gli si può per qualche rispetto avvicinare, ma che gli sta tanto al disotto, e l'aspro e duro Cieco da Ferrara. Queste sue qualità erano inimitabili, perchè in esse stava il segreto del suo fascino, cioè la nota predominante del suo spirito. E nessuno potè rapirgli questo segreto. Cassio da Narni, che volle imitarlo, gli rimase col suo rozzo poema (*La morte del Danese*) infinitamente lontano. Anche l'Ariosto, come gli altri poeti romanzeschi, sapeva che raccontava favole e che attuava in tutto il poema una lunga teoria di sogni, ma queste favole e questi sogni li riviveva più profondamente in se stesso che il Pulci, il Boiardo, il Cieco e li amava col suo divino amore per la loro bellezza. Nell'affetto

per la Bellezza, appunto, e nell'Amore si risolveva insomma la sua poesia.

Dalla quale poesia esula naturalmente ogni intenzione che non sia quella di creare soltanto fantasmi magnifici in magnifici versi. Nell'attuazione di questo suo sogno si tradusse, invero, tutta la volontà dell'Ariosto. Il quale non ebbe nessuna propria teoria dell'arte, nè si domandò mai, come altri verseggiatori della sua età che non erano poeti, se l'arte dovesse proporsi un ammaestramento morale, o dovesse essere guidata da massime, regole, cànoni, o subordinata a questo o a quello scopo. Per lui, le facoltà fantastiche avevano adempiuto tutto il loro officio, quando avevano prodotto il « bello », che procura diletto e gaudio infiniti. Ciò che egli temeva, era di ingenerare la noia; ciò che gli faceva desiderare la ristampa del poema, era (come scriveva al Doge di Venezia) la speranza che ognuno ne ricavasse solazzo e piacere; e le amorose vigilie e le lunghe fatiche spese nel correggere e perfezionare l'opera sua furono confortate dalla serena fiducia di dilettare, oltre sè, gli altri. Onde (io penso) Isabella d'Este mostrò di aver completamente compreso il poeta e il poema, quando, giacendo ancora sofferente di parto, fece scrivere dal suo segretario al Cardinale Ippolito di avere assai gradita una visita di messer Ludovico, il quale, con la narrazione dell'opera, che componeva, le aveva fatto passare due giorni

non solo senza fastidio, ma con diletto grandissimo. Se l'Ariosto potè venire a conòscenza, com'è probabile, della lettera della gentile Marchesana, certo se ne rallegrò nei precordi, chè premio più ambito egli non avrebbe potuto desiderare.

Non è il caso, dunque, di chiederci se la sua arte sia morale o immorale, nè di scandolezzarci della storia di Fiordispina, o della favola di Giocondo, o delle beffe delle donne pei mariti, o degli sconci portamenti degli amanti. Chi si perde a discutere della moralità o dell'immoralità nel *Furioso,* finisce con fraintendere il poema, come lo fraintende chi vi esagera le proporzioni misurate della comicità o vi scopre a forza allegorie o vi ricerca, infine, intendimenti civili. Intendimenti civili nel *Furioso?* Dopo le cose discorse, stimiamo perfettamente inutile appulcrare parole su questo argomento. Invece, gli elementi comico-satirici e allegorici non vi mancano del tutto; ma quanto ai primi (la spedizione di Astolfo verso Biserta, la ricerca del senno di Orlando nella Luna, la caduta di Moschino nell'acqua), è presso che impossibile dire in che cosa precisamente si differenzino dalla diffusa giocondità ariostea, che splende in tutta l'opera e scioglie in sè anche ciò che fu detto l'umorismo del *Furioso;* e quanto ai secondi, che si manifesterebbero in due episodi principali, si osservi da un lato che la personificazione del Silenzio, dell'Ab-

bondanza, dei Vizi e della Virtù pare (e non è) allegoria, sia perchè vi difetta propriamente il carattere necessario, cioè il senso riposto, sia perchè, ogni simbolo è fatto persona, e si noti dall'altro che nella scena di Ruggero nell'isola di Alcina il velo è così lieve, la narrazione è così trasparente, che l'allegoria sfuma quasi tutta di per sè nella chiarezza della narrazione. Se l'allegoria fosse qui una veste, che ricoprisse davvero il fantasma, l'arte se ne sarebbe ita! Non cerchiamo, per carità, nel *Furioso* ciò che non c'è.

Prendiamola ed ammiriamola così com'è, questa poesia, in tutto il suo decoro, che sta nella sua spirtale euritmia; dilettiamocene, come se ne dilettava, con Isabella, la società aristocratica d'allora che amava il piacere, la magnificenza, la gioia e accomunava sinceramente a una grande libertà morale una non men grande libertà di linguaggio. Sforziamoci, se vogliamo davvero gustare il *Furioso*, di trasportarci, per quanto è possibile, nei tempi stessi dell'Ariosto, ovvero (che è lo stesso) di chiamare quei tempi, quanto più ci riesca, presenti al nostro spirito. Ogni poeta, ogni uomo di genio, come qualsiasi individuo, è condizionato dalla storia; e quanti rivolgimenti — quanta storia — si è interposta fra quell'età e la nostra! Altri problemi ci tormentano oggi, altre aspirazioni ci affaticano ed altre idealità sorridono a sommo dell'anima nostra.

Tutto ciò ci allontana dall'Ariosto e dall'*Orlando Furioso* e ci fa molto diversi dagli uomini d'allora. Di qui provengono le maggiori difficoltà che si incontrano quando ci si avvicini al Poeta; difficoltà, che scompaiono, se, bene preparati storicamente, ci lasceremo conquidere e sedurre dalla sua poesia.

Il mito romanzesco (mi permetto ancora di chiamarlo così) è oggi oltrepassato — oltrepassato fors'anche come materia d'arte, — ma la poesia ariostea non è morta, perchè essa è questo stesso mito romanzesco fissato in una espressione estetica piena di decoro e presentato quale si compose nello spirito di un grande poeta, quando ancora era tutto suscettivo di trasformarsi in arte. Disciolte dalla poesia dell'Ariosto, le leggende cavalleresche si sono ormai sprofondate nel baratro dell'obblio; concretate, invece, nella poesia ariostea, eccole ancora completamente vive. In questo mito del medio evo romanzo, messer Lodovico aveva sentito dissolversi, con un sereno appagamento, il suo grande amore. E al nostro sognatore, al nostro eterno innamorato del Bello i guerrieri della leggenda erano apparsi, non solo come rappresentanti di quella cavalleria, di cui la sua generazione serbava ancora qualche tratto ideale, ma anche come avventurosi eroi in cerca di forme sempre nuove di bellezza. Difendevano essi le cose più care all'Ariosto: la bontà, il diritto, la giustizia, la

donna; e quel raggio d'idealità, che brillava sulle loro fronti e al quale erano pronti a sacrificare volonterosamente la vita, era anch'esso un raggio di Bellezza e d'Amore.

***

Tale Lodovico Ariosto s'è stampato nella mia memoria. Io ben so che un artista non si comprende, al pari d'ogni altro individuo, che nella misura, nella quale ci è possibile immedesimarci con lui, e so che in tanto lo si conosce in quanto ritroviamo noi stessi in lui od egli stesso si ritrova in noi. Non ho perciò l'assurda e sciocca pretesa di avere esaurito in poche pagine tutto il Poeta. Ma mi sorride, almeno, questa speranza o questa illusione: che le mie linee invoglino qualche lettore a cercarlo, di nuovo, dove egli sta — il Poeta — tutto intero: nell' *Orlando Furioso.*

Letteratura ladina dei Grigioni.

Oggi finalmente, grazie alla *Rätoromanische Chrestomathie* di C. Decurtins [1]), ci stanno dinanzi, riunite in un sol corpo, le sparse membra della letteratura ladina dei Grigioni. Nella congerie delle opere scritte nella lingua dei ladini della Svizzera, spiccano per valore e importanza alcuni monumenti con i quali sono ben lungi dal poter gareggiare i prodotti letterarî delle altre due sezioni del sistema ladino: la centrale e la friulana. Non soltanto la letteratura popolare, ma anche quella scritta, dovuta talora a uomini addottrinati, troviamo rappresentate con onore nel vasto numero di opere che il Decurtins con pazienza e intelligenza, anzi con abnegazione, ha rintracciate, ordinate, pubblicate. Vantano, i Grigioni, un poeta come il Muot; vantano documenti storici e letterarii come la « Canzone » della guerra

[1]) Ne sono usciti undici volumi, più un volume di aggiunte, coi tipi della Casa Junge ad Erlangen (1896-1915).

di Müs, la *Passione* di Sonvico, la *Dertgira nauscha;* vantano una fioritura di canti popolari fresca ed olezzante, piena di varietà e di bellezza, delicata e forte, gentile e vigorosa; eppure la lingua ladino - grigionese (come quella delle altre due sezioni sopra ricordate) sta quasi agonizzando, ed ogni anno che passa segna per la moribonda una tappa di più lungo il cammino che la conduce al suo doloroso tramonto, alla sua scomparsa.

A mostrare l'importanza della crestomazia del Decurtins, mi si conceda di tracciare brevemente uno schizzo della letteratura grigionese, quale risulta dalla preziosa silloge dell'insigne uomo, da poco rapito agli studi, che ha dedicata gran parte della sua varia e poderosa attività ai monumenti storici e letterarii del proprio paese. Comincerò con le opere dell'Engadina e continuerò con quelle delle vallate del Reno, lasciando da banda (come ha fatto il Decurtins) i primi saggi di valore esclusivamente linguistico [1]).

---

[1]) Nulla dirò perciò dei glossemi (sec. XII) di un manoscritto di Einsiedeln (n. 199), glossemi che costituiscono quasi una traduzione di un brano d'un'omelia pseudo-agostiniana. (Traube e Gröber, *Sitzungsberichte der Bayer. Akad. der Wiss.*, München, 1907, 71-96; R. v. Planta, *Arch. f. lat. Lex.*, 1907, pp. 391-399; Schuchardt, Suchier, Gartner, *Zeitschr. f. roman. Philol.*, 1907, pp. 702-712; Roques, *Romania*, 1908, pp. 497-508; Foerster e Koschwitz, *Altfranz.*

Letteratura dell'Engadina. [1]

Le opere in versi e in prosa, che vanta l'Engadina, meriterebbero d'essere meglio conosciute

---

Uebungsbuch, 5, 271; GARTNER, *Handbuch der rätorom. Sprache u. Lit.* Halle a. S., 1910, pp. 274-278; SPITZER, *Zeitschr.* 1912, pp. 477-479). Per un certo rispetto, andrebbero qui considerate le *Glosse di Cassel* (MARCHOT, *Les Gloses de Cassel, le plus ancien texte retoroman*, Fribourg e. S., 1895) e le *Glosse di Vienna* (MARCHOT, *Les Gloses de Vienne, vocabulaire rétoroman du XI^me^ siècles*, Fribourg e. S., 1895), ma, come tutti sanno, la loro appartenenza al territorio ladino, propugnata con tanto fervore dal Marchot, è tutt'altro che sicura. Sopra tutto per le *Glosse di Cassel*, la questione è oltremodo controversa. Indicazioni molteplici e notevoli osservazioni si possono avere in un articolo del PIRSON (*Zeitschrift f. roman. Philologie*, XXVI, 521), al quale si rimanda come all'ultimo lavoro sull'argomento. L'opinione di chi scrive è che entrambi i testi vadano ascritti (malgrado la loro inverniciatura livellatrice e malgrado anche il loro ibridismo, determinato forse dalle varie fonti a cui gli autori possono avere attinto) alla regione lombardo-ladina, senza potersi addivenire a una localizzazione meno vaga.

[1]) Si tralasciano qui indicazioni bibliografiche copiose, nè si discorre di opere che non paiano caratteristiche o importanti. Buone informazioni troverà il lettore, oltre che nella *Rätoromanische Chrestomathie* del DECURTINS, nel breve schizzo dello stesso Decurtins, *Rätorom. Literatur*, in *Grundriss* del GRÖBER, II, 218 sgg., nella *Musa ladina* del LANSEL (Samaden, 1910 e 2.ª ediz.) e nello *Handbuch* del GARTNER (Halle, 1910).

per il loro valore intrinseco e per la loro importanza nell'assai vasto quadro della letteratura romancia. Non ha, l'Engadina, un poeta della potenza del Muot, che appartiene alla valle del Reno, non ha documenti caratteristici come la *Dertgira nauscha;* ma può andar lieta dei nomi di delicati cantori come il Caderas, per non citarne che uno, e può annoverare — qual pregio inestimabile — una ricca collana preziosa di canti popolari, nei quali l'anima della vecchia regione si espande con la sua forte e suggestiva semplicità e un tesoro di tradizioni e di costumi si svela agli occhi dello studioso.

I paesaggi incantevoli della magnifica terra engadinese, gli spettacoli che offrono le sue varie foreste e le sue notti lucenti, la voce sonora delle sue acque cristalline trovano nella sua poesia un'espressione adeguata, una vivace pittura, un'eco gagliarda e solenne. I suoi vecchi usi e le sue costumanze più caratteristiche, tutto ciò che costituisce la ricchezza spirituale di un popolo, rivivono nei suoi canti popolari, in cui l'impronta di un'età antica è ancor manifesta attraverso le modificazioni e i rifacimenti a cui sono andati soggetti.

La vera e propria letteratura scritta engadinese sta, cronologicamente parlando, alla testa della storia delle lettere ladine e incomincia assai tardi e precisamente nel secolo XVI, per opera di un umanista e uomo di stato, Gian Tra-

vers [1]). Questi era nato nel 1483 a Zutz, ma educazione e cultura aveva avute in Germania. Quand'egli ritornò in patria, uomo d'armi e di stato, i Grigioni, malgrado la loro designazione (*die gmein dry bünd,* le tre leghe) [2]), non avevano punto unità vera politica. Il *Graue bünd* comprendeva il territorio che va dal Gottardo a Flims, Trins eppoi una parte della Valle detta di Domleschg, la Valle dello Schams, lo Spluga e la Mesolcina. Il *Gotteshausbund* si stendeva su Coira, su parte del Domleschg, sull'Engadina, sulla Bregaglia e Poschiavo. Il *Zehngerichtebund,* infine, abbracciava la Valle di Davos e la restante parte dei Grigioni. Nel 1497-98, le Tre leghe s'erano collegate con gli Stati confederati (Schwytz, Uri, Unterwalden, a cui s'erano uniti presto Lucerna, Zurigo, Glarona, Berna) e avevano incominciata una lotta comune, una cui fase può dirsi della « guerra di Musso ».

Avendo il signore del castello di Musso, G. J. Medici, imprigionati alcuni ambasciatori, ri-

---

[1]) Su Gian Travers, si vedano: U. CAMPELLI, *Historia Raetica*, ediz. P. Plattner (*Quellen u. Forschungen zur schweizer Geschichte*, voll. VIII-IX, Basel, 1887-90; DECURTINS, *Gesch. de rätorom. Lit.* nel *Grundriss* del GRÖBER, II, 218; DÄNDLICHER, *Gesch. d. Schweiz*, Zürich, 1900-1; DECURTINS, *Rätorom. Chrest.*, V (1900), 1 sgg.; GARTNER, *Handb. d. rätorom. Spr. u. Lit.*, cit., p. 280.

[2]) Cioè: « Grauer Bund », « Gotteshausbund », « Zehngerichtebund ».

dotti poscia a grandi privazioni e a stenti, ed essendo stata composta su questo avvenimento una canzone infamante nella Bregaglia, il Travers, che era stato fra i prigionieri ed era riuscito a scamparla, rispose con la sua *Chianzun della guerra dagl Chiastè da Müs,* vivace esposizione e descrizione di fatti storici in circa ottocento versi condotta più con cura di cronista che con ingegno od ala di poeta, ma assai interessante e vibrante di spontanea ed intima commozione. Peccato che questa preziosa canzone ci sia stata tramandata in un solo manoscritto e per di più in una disgraziata lezione! Il Travers tradusse poi dal tedesco alcune rappresentazioni drammatiche: la *Storia di Giuseppe* (1534), la *Storia del figliuol prodigo* (1542) e quella di *Giuseppe e della moglie di Putifarre.* Egli visse in un secolo, che vide fiorire nell' Engadina il dramma sacro (p. es. i drammi anonimi delle Dieci età, di Lazzaro, di Susanna) e sbocciare quello profano. D'argomento profano è la rappresentazione del « Cavalier Valentino e di Eglantina », che può essere attribuita allo scorcio del cinquecento e che fu certamente rappresentata, poichè nell'unico manoscritto (secolo XVII) in cui si legge, figurano i nomi degli attori (Andrea Atschel, Pietro Dantz, Giovanni Girona, ecc.). Anche questo componimento non è originale, ma presenta una certa varietà di sceneggiatura e sveglia nel lettore alquanta curiosità e addirittura interesse.

Nella seconda metà del cinquecento le idee della Riforma s'erano ormai diffuse e radicate nei Grigioni. Erano penetrate dagli Stati alemanni sin dai tempi del Travers e avevano creato un nuovo Lutero nei Grigioni, Iacopo Bifrun, il quale tradusse il Nuovo Testamento, con un preambolo assai notevole, tra l'altro, per ciò che vi si dice della lingua: aver cioè l'autore dato opera a non introdurre nella sua versione parole straniere ed essersi proposto, quando non potè farne a meno, di darne la spiegazione in modo chiaro, sì da rendere la sua traduzione alla portata di tutti, anche dell'individuo meno colto. Nato a Samaden, nell'alta Engadina, nel 1506, il Bifrun morì nel 1572. Uomo *jurisprudentia clarus et consularis,* visse in un'età di fermento religioso e fra genti agitate gagliardamente dalle idee di Lutero e di Zwingli. Schieratosi con la Riforma, prese la risoluzione di far comune ai suoi concittadini la profonda contenenza degli Evangeli e scelse, come modelli della sua versione, il *Novum Testamentum* di Erasmo di Rotterdam e una traduzione italiana (o quella edita in Venezia nel 1551 o quella pubblicata a Lione nel 1552). Con ogni verosimiglianza, ebbe anche contezza della Bibbia luterana. Compì un lavoro accurato, in cui poche sviste si possono appuntare, ed usò realmente, come egli s'era imposto, una dizione assai pura, sebbene qua e là non sempre scevra del tutto d'influsso straniero (p. es., « vignes a

cugnionscher nus saien » senza il « che » come in tedesco e fut. *darà*, anzi che *vain a dêr*, come in italiano [1]). L'opera sua è di capitale importanza per lo studio dell'antica lingua ladina. Mentre il Bifrun preparava la sua versione, Durich Chiampel [2]) metteva in volgare engadinese i salmi (*un cudiasch de Psalms*) che furono impressi a Basilea nell'anno 1562. La traduzione è in versi rozzi ma interessanti, preceduta da una prefazione, in cui si leggono parole semplici ed ingenue: « Ho voluto far questo, perchè chi « vuole essere lieto e rallegrarsi con canzoni, « abbia e impari versi coi quali possa stare di « buon animo ed esultare con Dio in casa e fuori

---

[1]) La traduzione del « Nuovo Testamento » fu stampata la prima volta nel 1560. Ora è stata ripubblicata dal GARTNER, *Das neue Testament, erste rätorom. Uebersetzung von I. Bifrun*, Dresden, 1913.

Un' altra opera del Bifrun (ben lontana dall'avere la importanza della traduzione del « Nuovo Testamento », e pubblicata già otto anni prima) è una specie di dichiarazione del Catechismo intitolata propriamente *Una curta et christiana fuorma da intraguider la giuuentüna* [titolo della seconda edizione 1571] e chiamata anche con la sola designazione di *Fuorma*. Vi si incontrano già alcune voci caratteristiche ladine, come: *bgiers* molto, *cura* quando, *huossa* ora, ecc. ecc.

[2]) Durich (Ulrico) Chiampel nacque nel 1510 a Süs. Lo troviamo nel 1537 a Basilea: nel 1570 era a Coira occupato a predicare. Qualche anno dopo finiva la sua *Descriptio Raetiae Alpestris*, la cui seconda parte risulta di una preziosa *Historia raetica* (ediz. PLAC. PLATTNER, Basilea 1887-90). GARTNER, *Handbuch*, pp. 292-298.

« di casa od anche in chiesa, con utilità e sal-
« vezza dell'anima e non con suo svantaggio e
« condanna. Le canzoni di Dio debbono essere
« imparate dal popolo, mentre le canzoni contro
« Dio debbono essere dimenticate. Le canzoni
« mondane sono rumorose, licenziose, lussuriose
« e anche anticristiane. Queste canzoni sono
« spesso cantate nei banchetti, nelle vie, quando
« la gente è ubbriaca, perchè chi è ubbriaco non
« sa far altro che baccano ». Le vere canzoni
della ancora cattolica Engadina sono andate perdute. Quelle che restano della preriforma furono a lor volta profondamente rimaneggiate nel secolo XVII, quando le chiese protestanti furono organizzate. Allora i canti liturgici della Turingia vennero tradotti in ladino e la semplicità loro forte impressionò le anime già fatte pensose al soffio delle nuove idee e divenute più rigide e severe. Questa severità caratteristica dei costumi dell'Engadina dopo la Riforma si manifesta nelle produzioni letterarie. Si compongono, a ragion d'esempio, discorsi nuziali ponderati, constellati di cittazioni bibliche, non più percorsi da sottili vene di satira e di buon umore. Si scrivono preghiere appassionate, rassegnate, che paiono dettate da alcuno che impugnando la penna abbia deposta per un solo istante la spada. Insomma, lo spirito puritano trionfa nello spirito nazionale, e all'avanguardia di questo trionfo stanno il Bifrun e il Chiampel. Accanto ai quali, merita un

posto Giovanni Planta, autore di un *Catechismo,* nella cui prefazione, datata da Samaden, 8 gennaio 1582, sta scritto: « Infine voglio co-« mandare a ciascuno in particolare di tenere « questa santa, utile, piccola perla davanti agli « occhi al posto delle favole ambiziose, delle do-« lorose menzogne ed altre vuote novelle, che « dovrebbero essere bruciate ». Nè si possono dimenticare gli autori di un lamento sopra l'avidità del mondo e della canzone dell'*A B C,* che riflette il severo spirito calvinista e che è forse il monumento più antico della letteratura scolastica romancia che gli antichi ladini abbiano fatto leggere e meditare alla loro gioventù.

Documento importante per la storia dei Grigioni e curioso per le notizie che contiene di carattere famigliare e per le informazioni numerose sulla vita civile della seconda metà del cinquecento (anni 1575-1588), è una *Cronica,* che un giudice compose per narrare avvenimenti straordinari accaduti ai suoi tempi nell'alta Engadina e nei dintorni. Quest'opera non ci è pervenuta che frammentaria: ne abbiamo il 12.° e 13.° capitolo del primo libro e, fortunatamente, tutto il secondo libro. È preziosa anche per il filologo, perchè dettata in linguaggio quasi parlato, la quale constatazione ci spinge a perdonare all'autore le sue imperizie come scrittore e le varie e forti storture ritmiche che non seppe evitare.

Passiamo al secolo seguente (sec. XVII), durante il quale le lettere ladine si arricchiscono di opere varie e il gusto di comporre in lingua materna si diffonde sempre più. Non ci proponiamo di mettere in evidenza che quegli scritti i quali per il loro contenuto e per certi caratteri formali meglio rispecchiano le condizioni letterarie e artistiche dei tempi. Lasceremo così da banda la *Cronica rimada,* che narra le battaglie degli alleati contro la Casa di Asburgo, e richiameremo invece l'attenzione del lettore sopra Pietro Busin, poeta di una certa eleganza il quale compose (oltre a versi greci, latini, francesi, italiani e tedeschi) poesie in lingua ladina. Notevole è un suo *Plaunt dolorus* scritto per la morte del governatore Jan Salis. Le sue opere riflettono le sue simpatie per gli antichi poemi e si risentono della dimestichezza ch'egli ebbe con la letteratura italiana. Amante della sua patria, l'Engadina, così si espresse in una sua poesia:

O Dieu! voeglias da mel noass Engadin' hustaer
E paesch prosperitaet ad ella saimper daer!

Delicata è una sua consolatoria alla madre; limpido è un suo *Catechisem da chianter,* e da tutti i suoi versi spira un'aura di bontà, di soavità, di pace. Più dolce, più armonioso ancora del Busin è Giovanni Martini, autore di una breve raccolta di rime intitolata *Philomela* (1684)

e di altri componimenti poetici. Alcuni sono vere e proprie versioni dal tedesco; ma altri fra i migliori, sono originali. Originale, ad esempio, è la canzone nuziale che incomincia: *L'autunno con le sue notti* e che contiene alcune idee eleganti e alcuni bei versi. Eccone le due prime strofe: « L'autunno con le sue notti commuove « gli uomini — che si dànno ai viaggi, agli « scambi, ai commerci. — Chi compra, chi vende, « chi baratta con denaro, — e chi attende, sino « a perdere molte volte tutto. — Il presente no- « stro sposo, volendo di notte andare — a cercar « suo vantaggio, si mosse verso sera — per ire « a ricevere un prezioso tesoro — di maggior « pregio che argento ed oro ». Graziosa è una sua lode delle creature a Dio: « Chi canta, fa « manifesta — di Dio la bontà; — chi respira, « loda pure la sua maestà. — Sulle cetre e i « cembali — la sua lode risuoni. — Che tuoni, « che rintuoni — la sua lode in verità ». Accanto a note così leggiadre, il Martini seppe trovare voci di un potente realismo per stigmatizzare lo smoderato bere dei suoi connazionali. Li rappresentò, in un suo componimento, sul punto di prendere tardi commiato per far ritorno alle loro case e li descrisse desiderosi ancora, nei lunghi addii, di tracannare acquavite. « Brutti « maiali — egli scrisse — quando mai vorrete « capire ciò che vi è utile! Con lo sbevazzare « voi volete andare in rovina. Gli animali insen-

« sati sanno distinguere meglio di voi le cose a « loro vantaggiose da quelle che conducono al« l'infelicità ». Altre opere del secolo XVII sono: un'intera traduzione della Bibbia di Niccolò Antonio e Iacopo Antonio Vulpio, stampata nel 1679, e, ciò che è ben significativo, una tragicomedia, che potrebbe intitolarsi « Il poema dell'amore di Edoardo », composta da Federico Viezel e assai importante perchè ci mostra l'influsso del dramma amoroso spagnuolo fra i severi puritani dell'Engadina.

Entriamo già forse nel sec. XVIII con un rifacimento ladino del famoso romanzo di Alessandro, il quale vale a convincerci che l'antica letteratura medievale trovava ancora favore presso il popolo ed era ancor gustata, tradotta e accomodata alle nuove esigenze, in ciò che aveva di più caratteristico: nei romanzi, nelle leggende, nelle narrazioni d'avventura e d'amore. Ecco qua l'*Istorgia del Cavalier Peter et da la Bella Lagullonia,* che conferma ciò che abbiamo testè affermato, ed ecco anche, a farci assistere alle ultime propaggini degli influssi classici, la storia dell'*Asino d'oro* di Apuleio. Le cronache e le narrazioni storiche non sono abbandonate; onde abbiamo la storia retica di Jachen Antoni Vulpius e il *Martirologio* dei martiri protestanti voltato in ladino da Corradino Riola. Il *Zardin d'amur* (una specie di prontuario galante, costituito da profferte d'amore di un giovane a una

fanciulla, da discorsi amorosi fra uomo e donna e da graziosi dialoghetti brevi, che ricordano da lontano il celebre *Panfilo* così gustato nel medio evo) ci trasporta di nuovo su terreno più vario e in un'atmosfera più leggera. Vediam sorgere in questo secolo un dolce poeta, Giovanni Battista Frizzoni, che modula soavi e armoniose canzoni e che sa mantenere una propria personalità, malgrado l'influsso, ch'egli tradisce, della poesia tedesca.

Più interessante è Giovan Battista Sandri, col quale siamo entrati nel secolo XIX. Il Sandri ha attinto abbondantemente all'inesauribile miniera della poesia popolare engadinese e ciò costituisce un carattere precipuo della sua arte. Motivi semplici e freschi, ondate poetiche sane e vigorose, voci argentine di musa plebea si avvicendano e risuonano nella serie delle sue rime. Difensore del patrio idioma fu un altro poeta, Coradino da Flugi, che scriveva: « questa lingua vecchia, che ci è cara, sarebbe ver- « gogna abbandonarla. Questa lingua fu parlata « in antico da molti — continuava — ed aveva « allora vita e slancio. I suoi limiti si sono ristretti, « ma però essa non è ancor morta. Opponiamoci « alla scomparsa dei suoni di questa cara e dolce « favella così sonora, così vecchia, così bella! ».

Poeta di idee chiare e di stile limpido è Giovanni Singer. Egli dice in un suo componimento *La neve:* « Semina, semina pure, o nevetta,

« — i tuoi fiorellini giù dal cielo, — cadi, cadi
« sull'erbetta, — stendi e tessi la tua tela. — Tu
« che vieni d'un'altra sfera — puoi tu forse por-
« tarci nuova — dei morti scomparsi dalla terra, —
« del sorriso dei nostri cari lontani? — Hai tu
« visto la loro anima pura — svolazzare intorno
« nel cielo? — E intanto che essi cambiano na-
« tura — sono liberi da ogni male? ».

Zaccaria Pallioppi, studioso assiduo della lingua ladina e autore di un apprezzato vocabolario, non si sottrasse agli influssi della poesia tedesca (Platen, Rückert), ma non mancò di originalità e soprattutto di varietà nei ritmi e nelle rime. Due piccoli componimenti *Ils buttuns da rösa* e *Gentiana acaulis* portano il segno del trionfo dell'intima unione della contemplazione della natura coll'idealismo morale.

Gian Fadri Caderas è uno dei poeti ladini più importanti. Nelle sue poesie trabocca il sentimento, ed egli appare in preda a una dolorosa malinconia. L'influsso italiano si conserta nei suoi versi con quello del Lenau, che il Caderas certo lesse e studiò assiduamente e attentamente, tanto che un componimento come le *Föglias d'utuon* potrebbe essere addirittura del Lenau: « Addio, bei dì, amore ardente! — Le
« rose hanno perduto il loro sorriso; il vento
« sussurra tra i rami, — si respira la fredda
« morte. — Le foglie secche si staccano, ca-
« dono — non tornano più a rinverdire; il raggio

« del sole non più riscalda — la vecchia terra,
« che vuol dormire. — Come le verdi foglie si
« dissolvono — e cadono, anche tu cadrai; — sa-
« ranno muti e cuore e lira — e muti i tuoi
« versi e i tuoi canti. — Addio, bei giorni, addio,
« bel tempo! — « Addio! » sento chiamare lon-
« tano. — Profondamente questo richiamo m'ac-
« cora — come il leale saluto d'un amico morto ».
Nella poesia intitolata « Tramonto » egli canta la vecchia immortale canzone della fugacità del tempo: « La notte era tranquilla e pura. — So-
« navano le campane del campanile. — Le stelle
« brillanti in gran numero — sembravano parlare
« insieme. — Nel cuore si destava il ricordo —
« dei giorni della verde età, — delle ore di gioia
« e di speranza — sepolte dalla morte nel do-
« lore. — Il tocco della mezzanotte rimbomba. —
« L'anno vecchio è scomparso dalla terra; —
« L'anno vecchio è caduto nel sepolcro — come
« un sogno dileguatosi nello spazio ». Nella breve poesia intitolata *Nel ester,* il Caderas ci dà, con pochi tratti sicuri, la sensazione di piombo della solitudine, risvegliandoci in cuore nostalgie profonde: « Io mi sedeva presso il camino; — il
« fuoco era quasi spento; — due carboni nascon-
« deva la cenere; — il giorno era presso che tra-
« montato. — Di fuori cadeva fitta la pioggia; —
« il vento andava lamentandosi; — l'essere lon-
« tano mi faceva male, — la pioggia cadeva scro-
« sciando. — Io mi sedeva presso il camino; —

« i carboni divennero cenere. — In cenere ca-
« deva anche la speranza — di rivedere i miei
« cari! ». Questa malinconia, questo dolore, questa angoscia dinanzi allo svanire della speranza sono il motivo informatore di parecchie delle rime del Caderas, sono il tema, a ragion d'esempio, di una sua bella poesia inspirata alla contemplazione di fioriture di ghiaccio formatesi sulla finestra.

La fedeltà a un amore giovanile costituisce l'argomento di parecchi componimenti che possono essere annoverati fra le migliori produzioni della musa erotica ladina. Eccone un esempio in questa breve poesia intitolata: *Ün' antica leggenda:* « Conosci tu, cara, la leggenda — di quel
« vecchio grande castello — ove abitava una
« stupenda — giovine allegra come un uccello? —
« Il vecchio castello era in ruina — e ancora un
« raggio di sole — dava vita novella — al vecchio
« crollante edificio. — Al vecchio castello il mio
« cuore somiglia; — era esso quasi caduto in ro-
« vina; — ma allorchè il vento d'autunno l'as-
« sale — è il tuo sguardo per lui un raggio di
« sole ».

Alcune descrizioni della natura nei versi del Caderas sono magnifiche per profondità di sentimento e per chiarezza di elocuzione. Stupenda è, ad esempio, questa pittura d'una limpida notte estiva, la notte di S. Giovanni nell'Engadina (*Notte estiva*): « Silenzio solenne. Solo da lontano

« si ode — abbaiare un cane; il cadere molle
« dell'acqua — muove la ruota del vecchio mu-
« lino; — dietro il monte la luna si innalza. —
« O notte serena, calma notte estiva! O raggio
« della luna, che inargenta — i monti, la foresta
« e la verde riva dell'Inn! O panorama di pace
« magnifico! — In alto sulla valle il color roseo
« appare. — La vita si ridesta dappertutto; — la
« lodoletta vicina ai fiori — eleva un canto di
« grazia. — La campana del mattino suona nella
« valle — e invita tutti al lavoro. — O notte
« serena, calma notte tranquilla, — molte parole
« di speranza brillano nell'azzurro ».

La naturale malinconia del Caderas era in lui temperata dalla fede, onde la sua accorata tristezza, sostenuta dalla fiducia in Dio, non giunge mai alla disperazione: « Il suono di una
« campana — egli canta (*Il sain e la chanzun*) —
« mi viene portato dal vento; — esso piange un
« fratello morto. — Là in alto nel bosco un caro
« fanciullo — fa risonare una sua canzone. —
« Tu devi morire! mi dice il suono — della cam-
« pana in tono triste. — Rallegrati in Dio! dice
« la canzone ».

Le poesie migliori del Caderas sono indubbiamente quelle in cui egli versò tutta l'onda del suo sentimento. Alcune sono di una impareggiabile dolcezza, altre spirano una soavità incantevole nella loro semplicità. L'esposizione e le rime sono facili e piane. Nessuna ricerca, nessun con-

torcimento stilistico. La vena lirica si diffonde tremula e cristallina nelle armoniose strofe, in cui la forma si fonde col contenuto, docilmente, senza che vi appaiano abilità esagerate di stilista. Gli altri suoi versi, umoristici e satirici, e le sue ballate restano assai al disotto delle sue liriche descrittive e sentimentali. Il Caderas non ebbe potente drammaticità, non possedette qualità superiori di acutezza e perspicacia. Fu un romantico appassionato della natura, intento a cogliere i rapporti ideali dell'anima con le cose, fu un soave cantore delle bellezze naturali, un vero poeta del cuore, dell'amore e degli affetti più dolci.

Profondamente diverso dal Caderas è Simone Caratsch, poeta che può essere avvicinato, per alcuni rispetti, al Sandri. Egli è quasi un improvvisatore; canta in istile semplice, senza ricercatezza nella forma, con molta facilità e con vivace abbondanza di parole. È spigliato, fresco, pronto, pieno di agilità. La sua poesia, generalmente arguta e satirica, si rivolge volentieri alle cose del passato. Frutto di questa sua ammirazione per la storia della sua terra è, per venire a un esempio, la *Mastralia,* un componimento in sestine, nel quale è descritta con vivacità la festa per la nomina del nuovo Landamanno: « Oggi « voglio cantare la *mastralia* — come si festeg« giava nei tempi antichi, — quando tutto, al « dire della nonna mia, — era più savio, più

« buono, più bello. — Sotto molti aspetti dav-
« vero, o nonna mia, — debbo dire che hai ben
« ragione ». Caratsch sa descriverci con umorismo e con movimento la stanza dove le donne e le fanciulle dell'alta Engadina si recavano a filare e sa mostrarsi osservatore fine e pittore interessante dei costumi più caratteristici della sua terra.

Andrea Bezzola e Gaspare Bardola vanno pure qui ricordati. In una sua composizione drammatica *Las strias*, il Bardola, buon possessore della sua lingua, ci dà un quadro curioso di usanze e di superstizioni popolari. In un altro dramma, l'*Epiphania u appariziun* si propone di rinnovare l'antica rappresentazione dei Re Magi. Una commedia notevole è quella di Florian Grand, studioso delle canzoni popolari, intitolata: « Molto baccano per niente » (*Bgera camera per poch*). Vi sono descritte comicamente e spiritosamente le lotte fra vecchi e giovani, fra il partito dei retrivi e quello dei progressisti. Giovanni Nothis arricchì la letteratura engadinese di una novella magnifica *Il Curunel*, nella quale si manifesta acuto osservatore e artista abile nel dar forma plastica alle sue opinioni sulla vita morale.

Anche nel sec. XIX, la predicazione venne tenuta in onore dell'Engadina e Domenico Pünchera merita un ricordo speciale, perchè sta a testimoniare quel profondo sentimento religioso

che fu compagno a tutti i rivolgimenti storici e intellettuali della vallata [1]).

Un grande tesoro per l'Engadina sono i canti popolari. Molti erano destinati ad accompagnare la danza (e ciò spiega perchè vi si abbiano frasi come questa: « noi non balliamo secondo la tua canzone, ma secondo la nostra ») e dovevano riecheggiare sull'aia, fra liete brigate, o nelle case per l'occasione di feste nuziali, o sui verdi prati all'aria aperta. Riprese da cantori o da nuovi poeti, codeste poesie furono modificate o rielaborate più o meno profondamente; ma conservarono l'impronta originale. Ecco qui una vecchia ronda, che veniva cantata, ballando, nelle feste nuziali: « V'era un pescatore. Egli « andò a pescare; — lungo la riva andava can- « tando: — Viva l'amore! — ma pescando, mentre « pescava, — trovò una bella ragazza. — Viva « l'amore! — La prese per le sue belle mani « bianche — e la condusse nella fresca ombra. — « Viva l'amore! — Viva l'amore da qui al por- « tone, — viva l'amore di questa giovine savia! — « Viva l'amore da qui al corridoio, — viva l'amore « di questo bel ragazzo! — Viva l'amore da qui « alla porta, — viva l'amore che gli dò un bacio! —

---

[1]) Fra gli scrittori e poeti moderni, citeremo anche Peter Lansel, verseggiatore notevole e garbato, Ion Iäger, Pol Gregori, Ion Luzzi, Chasper Po, Chasper Pult, G. C. Cloetta.

« Viva l'amore da qui alla camera, — viva l'amore « di chi ha fortuna! — Viva l'amore da qui « alla camera, viva l'amore della copia che si « ama ». Una canzone importante tratta il soggetto del « pomo d'amore » in una forma piena di interesse per il cultore della demologia: « Io « avevo una mela rossa rossa, — l'avevo messa « nel solaio. — E quando l'anno fu trascorso, — « l'ho riportata a basso. — L'ho divisa in due « parti: — ne diedi un pezzo alla mia amante — « e le diedi anche qualche seme — perchè cre- « scesse in un bel giardino, — un bel giardino « con bei fiori che sono di tutti colori.... — Le « rose col loro profumo — sono come il colore « delle ragazze ». Altri componimenti svolgono il tema della magìa, largamente e variamente rappresentato nella poesia popolare. Per fuggire il desiderio dell'amante, una donna dichiara di volersi trasformare in un fiore, in un animale, ecc.; ma l'amante risponde che troverà il modo di raggiungerla e di farla preda. « — Non vuoi diven- « tare la mia amante? — Prima di fare ciò, — « voglio convertirmi in un granello — e nascon- « dermi nella terra ». — L'amante risponde che si trasformerà in un uccello e la porterà via dalla terra. Allora essa si convertirà in un camoscio; e il cupido amatore diverrà, a sua volta, un cacciatore. Ma allora la donna diventerà una bella rosa da essere venduta al mercato, e poichè egli la comprerà, essa si farà un angelo del cielo.

Neppure in tal caso si sottrarrà alla brama del suo amico. Questi, divenuto un altro angelo, l'abbraccerà nel cielo. Anche in una stupenda ballata è svolto il tema della magia. Tre compagni, con tre berrette rosse, si mettono in viaggio. Il più giovane, che era anche il più innamorato, si accende di grande passione per la figlia dell'oste: « Ostessa, signorina ostessa, date fieno al mio « cavallo; — date fieno al mio cavallo e parlate « due parole con me ». L'oste era fuori della porta e udiva e comprendeva. « Venne alla stanza « malcontento e adirato: — O furfante, quale « pegno le hai tu dato? — Per pegno le ho data « una cintura di fino oro, — una cintura di fino « oro e due anelli d'oro ». L'oste si reca allora in cerca del landamanno, in cerca del « mastral », in cerca di giustizia, e il giovane viene dichiarato un mago e condannato a morte. « Gallina, pic« cola gallina, fa le mie vendette. — Vendetta « essa fece, e il sangue corse per la via ». Così fu esaudita la preghiera del condannato, i cui parenti, edotti dell'ingiusta condanna dalla gallina (si sa che nella poesia popolare gli uccelli, gli animali, sono spesso compiacenti messaggeri) ne vendicarono la morte. Troviamo ricordo, in questa poesia, della « cintura » e degli « anelli » quale pegno d'amore, usanza molto antica che ci permetterebbe di risalire assai indietro, qualora volessimo chiederci in quale età possa essere stata composta la nostra ballata. E altri tratti non

mancano, nella fioritura popolare engadinese, i quali ci richiamano a tempi lontani, a costumanze perdute, a concezioni morali travolte dalle nuove idee e dai nuovi tempi. La voce del passato squilla alta e chiara da quest'umile poesia, che è così fresca, così semplice e pur tanto profonda!

Nella valle del Reno [1]).

La prima opera di carattere pressochè letterario che si conosca, nella lingua della vallata del Reno, si deve alla penna del maestro Bonifacio Daniel, che fe' uso del ladino di Thusis, centro importante allora (principio del sec. XVII) di vita economica e spirituale. Il Daniel tradusse, ancor giovane, un « Catechismo » [2]) insegnato nelle chiese della Svizzera alemanna e vi accodò alcuni salmi voltati, essi pure, in ladino. Proprio nel paese del Daniel, la lotta fra le due chiese era vivissima. Il Comune delle tre leghe era autonomo e sovrano, e la maggioranza poteva permettersi di discutere e giudicare anche in materia di fede. Accadeva, così, che le riu-

[1]) Notevoli pagine sulla letteratura grigionese delle valli renane ha scritte il Decurtins nel *Grundriss* del Gröber, II, 378 sgg.

[2]) Cfr. J. Ulrich, *Catéchisme de Bonifaci*, in *Romania*, IX, 228.

nioni finissero in veri e proprî conflitti. A quello del Daniel si può contraporre un altro catechismo, scritto una diecina d'anni dopo, in un linguaggio simigliante, e dovuto al cattolico Giovanni Antonio Calvenzano d'origine lombarda, autore, forse, di altre pagine apologetiche, le quali da alcuni critici gli sono tuttavia contese. La figura, però, più importante, fra gli scrittori del tempo, è quella di Stefano Gabriel, parroco di Ilanz, buon conoscitore del linguaggio parlato nella valle renana, sebbene originario dell'Engadina. Egli fu un uomo energico, un credente fanatico, un condottiero dei protestanti. Uomini della sua tempra si formavano per forza dei tempi. I risultati politici della reazione cattolica nei diversi paesi e principalmente nella vicina Italia, collegati alla severità e all'intransigenza con le quali l'Inquisizione si opponeva alla espansione del protestantesimo in Italia e principalmente nella diocesi di Como, avevano rafforzata la coscienza protestante dei Grigioni. Ai passi che mettevano in Italia si annetteva grande importanza; onde la necessità di custodirli e di conservarli. Ciò elevava l'energia degli uomini di partito, i quali nella loro decisione, nella loro preparazione alle lotte del domani e nella loro sempre pronta combattività, diventavano talora caratteri forti, saldi e persino poeti dell'azione. La Valtellina era il paese dal quale e attraverso il quale le idee della Riforma

dovevano penetrare e diffondersi in Italia. Si pensò, anzi, di fondare a Sondrio una scuola che diventasse il centro del movimento calvinista; ma la solitudine e la monotonia di un piccolo paese non potevano bastare all'attività dei giovani predicatori. Da un lato i cattolici tentavano con ogni mezzo di ostacolare il cammino al moto riformista, dall'altro il neofitismo e il fanatismo non potevano rassegnarsi a infrangersi dinanzi alle barriere frapposte alla marcia delle nuove idee. In mezzo a questo fermento religioso e politico, in questa effervescenza di principî morali, poteva accadere che il predicatore si mettesse alla testa del suo popolo e lo conducesse in campo a combattere in nome delle proprie idealità. Le preghiere liturgiche e le canzoni religiose del tempo riflettono questa agitazione interiore, che costituisce uno dei caratteri precipui della mentalità dei Grigioni nel sec. XVII. Stefano Gabriel fu il predicatore, l'apostolo, per il quale non v'era che un solo scopo degno del suo zelo: far comuni agli uomini i principî puri dell'Evangelo. Per la gioventù, per la scuola, che egli considerava come un'integrazione, un complemento della chiesa, scrisse *Il vêr Sulaz da pievel giuvan* (1611). In un'altra opera, la *Stadera,* si propose, di provare, con facili ragionamenti di volgarizzatore, la verità delle dottrine calviniste. Il *Sulaz* diventò ben presto il libro delle canzoni del protestantesimo grigione. Gabriel vi predicava, con

ricchezza d'immagini, la misura, la sobrietà, la virtù. « Il diavolo getta le reti (scrive) — tutti « hanno perduto l'onore — le donne saltano « nelle braccia. — O dolore, onta e disonore! » Nella redazione del *Sulaz,* fu aiutato dal figlio Lucio, a cui dobbiamo una versione del Nuovo Testamento, che comparve a Basilea nel 1648. I suoi figli e i suoi nipoti continuarono la sua opera, che appare davvero rilevantissima nella storia dei Grigioni e che rese celebre il suo nome e persino leggendaria la sua figura. Un sapiente avversario del Gabriel fu Adam Vanti, autore di un libro dedicato all'esame del *Sulaz.* È un libro che ha chiari i caratteri delle opere dei vecchi Gesuiti: prosa disadorna, logica ferma, abile dialettica. Per il Vanti, uno dei maggiori torti dei nuovi predicatori era di sacrificare tutto, dimenticando la parola di Dio, alla manìa di dominare. E Stefano Gabriel era veramente un dominatore, un direttore inflessibile, un vero mago nell'arte di soggiogare le coscienze.

Meno profondo del Gabriel, ma abile nel maneggio della rima, fu Lodovico Molitore della Valle di Schams, valle, che era, come a dire, l'avamposto degli interessi protestanti nei Grigioni. La sua locuzione è accurata e limpida, la sua lingua abbondante. Dice del genio del male: « ha seminato odio, — arroganza, lussuria, — or- « goglio e invidia — ed altri frutti cattivi. — Se- « minato ha egli ingiustizia, — odio, collera, fal-

« sità, — bugia, avarizia e molti diversi pec« cati. — Seminato ha egli magìa; — cattive « arti ha egli mostrate ». Il Molitore è un poeta che si fa ascoltare.

La contro-riforma trovò nei cappuccini italiani, venuti nei Grigioni come missionarî, i suoi patrocinatori. Essi si guadagnarono anzi un posto nella storia della letteratura ladina, col dar opera a diffondere le loro idee nel linguaggio stesso del paese, di cui eransi fatti ospiti. Il primo libro di leggende rómance è frutto dell'attività di P. Zacharias da Salò. Una raccolta di canzoni religiose antiche e nuove dovuta al loro zelo. Soltanto dopo ch'essi ebbero messa insieme codesta silloge, i Padri del convento di Dissentis pubblicarono una grande raccolta di poesie religiose *Consolatiun dell' alma devotiusa,* la quale ebbe più tardi molte edizioni. E meritamente fu apprezzata, poichè contiene documenti preziosi della musa ladina: poesie eloquenti, originali, ricche di colorito e di forza rappresentativa.

Nel 1703 apparve una ristampa di questa collezione, con nuove canzoni e col magnifico *Te Deum,* in cui si leggono brani come il seguente: « Le foglie e tutto il verde dei campi — si affret« tano ad onorarti. — I tronchi, i rami e le spighe « sullo stelo in tuo onore s'inchinano — Campa« nelle e campane, tutti gli strumenti, — suonano « ognora in tuo onore. — Oro, argento e lucenti

« perle t'incoronano come il vero re. — Quanti « belli e nobili uccelli — si svegliano al mat« tino, — coi loro voli e dolci canti — ti ringra« ziano per il giorno ». Fra le canzoni migliori di questa copiosa raccolta va ricordata, per la sua straordinaria vivacità, l' « Ambizione del mondo ». I religiosi di Dissentis nel centro, si può dire, dei Grigioni hanno scritto le loro cronache in latino, salvo una, la cosiddetta « quarta memoria », che divenne una fonte importante per la storia dei conventi nel sec. XVII. Per noi, studiosi delle lettere, il loro lavoro capitale è costituito dalla raccolta di poesie religiose. Un altro libro di meditazioni in versi venne composto da un poeta di considerevole vena e potenza: J. Noeli, a cui si deve anche un' opera inspirata al dì dei morti scritta con facilità e sicurezza di metro e di rima.

Le leggende popolari prosastiche di S. Genovieffa, di S. Rosina, di Barlaam e Giosafat — quest'ultima tradotta, pare, dall'italiano — ebbero una grande diffusione nelle versioni che ne furono fatte nel Seicento. Altrettanto possiam dire del « Romanzo di Ottaviano » e di un « Viaggio a Gerusalemme » tradotto dal tedesco per opera di Antonio Soliva. L'originale tedesco era stato composto alla fine del sec. XVI da Iacobo Burdi da Dissentis.

Il Settecento ci offre, fra l'altro, una traduzione della Sacra Scrittura (1718) e una *Infur-*

matiun che, scritta da un padre del convento di Dissentis, ci dà varie notizie sulla ricchezza e sullo stato del convento stesso. Opera ragguardevolissima, per il rispetto sopratutto delle consuetudini grigionesi, è una rappresentazione popolare, rimaneggiata forse per ultimo nella seconda metà del sec. XVIII, e intitolata *La Passiun da Sonvitg*. Il titolo ci dice già di che cosa si tratta, ma il contenuto del sacro dramma ci fornisce materiali preziosi per la storia di alcune costumanze giuridiche e per la migliore intelligenza dei gusti e delle preferenze letterarie del popolo. A questo importante monumento si può avvicinare un altro dramma popolare analogo *La Passiun da Lumbrein,* opera tuttavia meno significativa e meno preziosa. Un posto a parte spetta alla *Dertgira nauscha,* nella quale il vecchio tema del contrasto fra la Quaresima e il Carnevale è trattato con abbondanza di particolari gustosi, inquadrato com'è nella tradizione giuridica grigionese. È, la *Dertgira nauscha*, uno dei documenti più caratteristici della letteratura dei Grigioni e merita un posto d'onore fra tutte le produzioni del genere [1]).

---

[1]) Buone pagine ha scritto sulla *Dertgira* il Decurtins nell'introduzione alla stampa che ne ha data nel suppl. I della sua crestomazia (pagine 176-213). Dovettero essere rappresentate nei Grigioni più *Dertgiras nauschas.* Nelle più antiche non si potrebbe dire se il Carnevale e la Quaresima

Scrittore e poeta di rilievo fu Teodoro di Castelberg. Alcune sue poesie sono gonfie dell'alito potente delle canzoni popolari. Vi si hanno in gran copia costruzioni, frasi, parole interessanti del ladino della Sopraselva, la cui lingua egli maneggiò con vera abilità. Importanti sono anche le sue traduzioni libere di drammi francesi e tedeschi. Antonio Vieli, noto come uomo politico, fu anche poeta, autore di poche poesie, fra cui un « Addio alla vita » assai gustoso. Compose altresì un opuscolo sopra i grandi e i piccoli tribunali e i loro rappresentanti nel Parlamento degli alleati. Giovane contemporaneo di Teodoro di Castelberg, Pietro Antonio Latour rimaneggiò l'*Avare* del Molière e diede opera ad eleganti traduzioni. Le canzoni della sua Genovieffa (e principalmente la canzone del pastore Enrico) sono tuttora cantate dal popolo. Il Latour compose poi una « Canzone degli zingari » le cui prime strofe suonano: « Venite, « zingari, ed udite. — Il diritto dell'uomo è ma-

---

venissero a disputare dinanzi a un tribunale in cui giudicavansi questioni concernenti le fanciulle del luogo od altro ancora. Trattavasi di rappresentazioni nelle quali l'elemento satirico e talora comico aveva non piccola parte, rappresentazioni derivate dalle usanze popolari e dalle feste del Maggio o del ritorno della Primavera. Poscia, si introdusse il motivo della Quaresima e del Carnevale: le accuse della Quaresima, le risposte del Carnevale e la condanna di quest' ultimo.

« nifesto: esso fu santo in tutti i tempi, — ciò « vi posso assicurare. — Non v'era nè luna nè « sole — nè terra nè mare, — era tutto scuro e « confuso — nè Adamo ancora creato. — Prima « che Iddio avesse pensato — di trarre l'uomo « dal fango, Egli aveva già piantata la libertà — « nel gran giardino del mondo ». Altri poeti dell'alba del sec. XIX sono: Julius Carisch, che fece una commovente descrizione dell'anno della carestia (1817), il Quint, autore di una canzone di guerra percorsa da un forte e selvaggio entusiasmo, J. Casanova, che scrisse un bel componimento dal titolo: « Uno sguardo ai primi antenati », in cui trattò dei costumi della vecchia Rezia e terminò con un'affettuosa ammonizione ai discendenti, e, infine, J. Caduff.

Fra tutti costoro, si estolle Antonio Huonder autore della splendida poesia « L'acero di « Truns » divenuta l'inno nazionale romancio e di una canzone, che dice: « Questa è la mia rupe, « questa è la mia pietra; — qui poso il mio « piede; — l'ereditai da mio padre; — non ho da « ringraziarne nessuno. — Questo è il mio prato, « questa è la mia stalla, — questa è base e diritto; « non ho da ringraziarne nessuno. — Qui io solo « sono il re. — Questi sono i miei figli, mio me- « desimo sangue, — puro caro dono divino. — Io « li nutro con il mio pane; — dormono sotto il « mio tetto. — O libera, libera povertà — ere- « ditata dai miei vecchi, — ti voglio difendere

« coraggiosamente — come la pupilla dei miei « occhi. — Sì, libero sono nato, — tranquillo vo« glio dormire, — e libero sono cresciuto, — e « libero voglio morire! ».

Restano pure al di sotto di Antonio Huonder: il poeta sentimentale J. Antonio Tuor, Antonio Buhler, il quale sognò una lingua illustre o letteraria ladina risultante del fior fiore dei varî dialetti e si provò a realizzare la sua utopia e scrisse un forte poema « Il referendum » e tradusse egregiamente il « Guglielmo Tell »; Pl. Cundran, redattore della « Gazzetta romancia »; G. Nuth, biografo di Antonio Latour. Una novella interessante, in cui sono ritratti alcuni bei quadretti della vita del popolo, è dovuta ad Alessandro Buletta.

Il più gran poeta della lingua ladina per vigoria e abbondanza di pensiero e di elocuzione, superiore e diverso molto del Caderas, senza dubbio maggiore di tutti coloro che scrissero poesie e prose nelle tre sezioni del dominio romancio, è Gioachino Gasparo Muoth, il quale, nato a Breil nel 1844, fu storico e filologo e insegnò per molti anni nella scuola cantonale di Coira. Ancora studente, compose un elegante idillio *Las spatlunzas,* in cui rappresentò i costumi romanci con evidenza e con i colori della verità. Molto più importante è il suo poema *Il Cumin d' Ursera.* Il Muoth ci racconta come gli uomini di Ursera si conservarono fedeli alla patria e alla lingua

della loro terra, grazie all'aver sventato un piano del landemanno di Noos che voleva unire per tradimento Ursera ad Uri. Vi sono, in quest'opera, veementi apostrofi contro i tedeschi e vi sono belle canzoni popolaresche dal ritmo facile e sciolto, dal pensiero fresco e ingenuo. Il poema finisce col trionfo delle idee conservatrici patriottiche: « I vecchi si alzano ancora una volta — « e chiamano con prolungate calde parole: — O « madre romana, tu, cara madre, — noi vogliamo « la tua favella per sempre conservare ». *Il Cumin d' Ursera* è un'opera profondamente nazionale ed è forse il saggio più compiuto della musa di Muoth, la quale dal tentativo, fattosi nel 1425, di staccare Ursera da Dissentis per farla diventare tedesca e urana trasse ispirazione a cantare la lotta fra l'elemento tedesco avanzante e l'elemento latino fortemente radicato al suolo della patria.

In un'altra opera notevole, intitolata « Mesiras », il Muoth ritornò all'argomento della sua giovanile composizione poetica « Las spatlunzas », cioè ai vecchi costumi della sua terra. Ma vi ritornò con ispirito mutato e con ben altra vigoria poetica. Muoth aveva nel frattempo molto studiato, molto osservato, molto meditato; aveva sopra tutto acuita la sua osservazione nell'esame continuo della psiche e del carattere del suo popolo, e la canzone « Mesiras » gli riusì un piccolo capolavoro. Il linguaggio vi si tinse, nei

versi melodiosi, di nuove sfumature e il suo realismo trovò accenti di rara potenza, trovò note gagliarde e squillanti. Alcune descrizioni, come quella delle vacche nella stalla, sono addirittura stupende nella loro verità.

Novellatore interessante, storico dalle idee vaste e profonde, studioso appassionato, il Muoth fu e resta una personalità molto complessa, che dovrebbe essere studiata davvicino nelle sue attudini e nel suo valore [1]). La natura fu larga a quest'uomo dei suoi doni e gli diè un raggio di genio: una grande versatilità, una potenza non comune d'assimilazione, una facilità di lavoro, dalla quale egli avrebbe certamente potuto, volendo, trarre maggior partito. In questo rapido schizzo della letteratura ladina, noi non ci proponiamo di esaminare tutta la sua vasta opera, che sarà di sicuro studiata e indagata con zelo dagli storici, quando meglio ne siano note l'importanza e l'alta significazione. Ci basterà l'aver richiamata l'attenzione del lettore sul valore del Muoth quale poeta e cultore della lingua della sua terra e l'aver collocato nel posto, che gli spetta, cioè a capo dei monumenti letterari moderni ladini, il suo capolavoro, il « Comune d'Ur-

[1]) Questo mio voto è stato di recente compiuto. Francesco Vieli ha studiato la poesia del Muoth in una tesi di laurea (diss. di Friburgo, Svizzera, 1919). Cfr. lo stesso Vieli, in *Archivum romanicum*, III, p. 380.

sera ». Il Muoth non è un sentimentale come il Caderas; è un poeta pronto, possente, fulmineo, con atteggiamenti a volta d'improvvisatore e a volta di filosofo meditabondo. C'è, in lui, qualcosa di rabelaisiano con una sfumatura idealista. L'ideale e la realtà si compongono nella figura solenne del vero nei suoi versi impetuosi, rapidi, ricchissimi d'immagini e di pensiero.

Alfonso Tuor cantò la nostalgìa dei ladini della Sopraselva all'estero e trovò note tristi e melanconiche, come s'addiceva a un povero ammalato, a un giovane votato alla morte. Grave di pessimismo è pure la poesia di A. Scarborough. Questi, però, animato dalla fede e dalla speranza in una patria migliore, riuscì a sorpassare le sue naturali disposizioni melanconiche. Il trionfo della fede fu celebrato anche da Alas Steilas, mentre le poesie di Florin Camattias sono piene delle voci della terra madre e fanno pensare allo scrosciare dell'acqua montana giù per le valli alpine. Una canzone del Camattias merita di essere qui riportata: « Romancia « è la nostra lingua ! Viva la nostra parola finchè « nascerà l'erba di Maggio sulle nostre monta- « gne. — Romancio tuonò il grido de Reti che « chiamavano alla pugna, romancio il saluto che « udirono i Grigi all'acero di Truns. Romancio, « lingua degli antenati, la tua parola è come la « loro spada che i nemici fece soccombere nel « caldo sangue ! — Romancio, vecchia lingua

« degli alleati, o lingua retica, non sei tu il più
« nobile bene del nostro paese? — Romancio,
« dolce suono, lingua delle Alpi, la tua armonia
« rallegra; il tuo canto risveglia, nel mio cuore,
« la buona volontà di venerarti. — Romancio,
« mia cara lingua materna, io t'ho imparato nella
« culla e dolce sento nel mio intimo la tua voce. —
« Perciò romancia resti la nostra lingua e viva
« la nostra favella finchè verdeggerà l'erba nel
« Maggio sulle nostre montagne ».

La letteratura popolare delle valli del Reno è ricca di favole, a raccogliere le quali il Decurtins si accinse sin da giovinetto, nè tralasciò le ricerche giammai durante i periodi della sua feconda e pensosa esistenza. L'opera del Decurtins è, per questo rispetto, notevolissima e non sarà mai abbastanza degnamente apprezzata. Ecco qui la « favola delle favole », quella ben nota del giovane, che perse la sua fidanzata e si diè a girare il mondo cercandola, e chiese al sole, alla luna, alle stelle, al vento, al tuono di indicargli il rifugio dell'amata. Nella novella ladina della Sopraselva, egli si reca dai tre venti della valle del Reno a cercare la fidanzata: il vento del Nord, un vecchio dalla barba bianca, che gli regala una pantofola con la quale può fare tre miglia ad ogni passo; il caldo benefico vento del Sud, che gli dà un cappello che lo rende invisibile; il vento che mena la primavera, il quale porta il giovane sulle cime del Julier, laddove abita la

fata dei romanci, in un castello, e laddove forse gli antichi abitatori pensavano dimorassero le dee sacre delle sorgenti. In questa fiaba potremmo avere un riflesso degli antichi miti della valle renana. Una favola magnifica è quella che nella raccolta del Decurtins porta il n. 104 [1]). Vi si parla di un cacciatore, che, andato a caccia del camoscio, causa la nebbia uccise un altro cacciatore. La regina del paese, che era una strega, fece fare del cranio del cacciatore un vaso, delle gambe un sedile e della parte posteriore uno specchio. Poi la regina chiamò l'altro cacciatore e gli disse: « Fra un anno e un giorno devi sa-« permi dire di che cosa sono fatti questo vaso, « questo sedile, questo specchio; se non saprai « indovinare, sarai impiccato, e se saprai, sarò « impiccata io ». Il povero cacciatore va lontano lontano a cercare la spiegazione del mistero. Arriva in un profondo inferno, in un lungo corridoio, ed apre tre porte: una di piombo, un'altra di ferro, una terza d'oro. Ad ogni portone sta di guardia un cane nero e i portoni si chiudono tonando dietro di lui. Sotto, in una bella sala, trova una vecchia che gli spiega di che cosa sono fatti il vaso, la sedia, lo specchio. Dopo un anno e un giorno, il cacciatore ritorna, dà la risposta desiderata e la regina viene impiccata alla nuova forca che aveva fatto innalzare. Come appare già

---

[1]) S' intitola: *Ils treis legns con l' ossa* (vol. II, pag. 635).

da questa favola, l'elemento erotico non è preponderante nelle leggende e nelle tradizioni renane. Esso anzi scompare per lasciar posto a un altro elemento: quello giuridico. Questa è, anzi, una caratteristica delle leggende grigionesi. Un'altra caratteristica consiste nelle personificazioni delle profonde oscure forze e sembianze della natura: dei venti, delle nubi, ecc. In una novella abbiamo la caduta delle nevi personificata in un uomo dal fazzoletto bianco, in un'altra la vegetazione è rappresentata da demoni o da fate, qualcosa che ricorda le aguane, i silvani, gli spiriti delle foreste e delle acque nelle tradizioni venete e lombarde. Le figure forse più interessanti dei miti romanci sono le *tschalareras*. Esse sono la personificazione del vento che soffia sui precipizî, intorno alle alpi; esse scacciano il gregge verso la pianura; esse rubano i fanciulli. Esse sono anche le « massaie » dei preti; il che mentre richiama alla mente da un lato che in vecchie leggende medievali la sposa dei venti è rappresentata come una cuoca di un curato che deve percorrere per castigo la terra, dall'altro risveglia il ricordo del così detto *masaröl* bellunese, un essere immaginario, una specie di « salvanello », che appare sotto specie di un ometto vestito di rosso e che è anch'esso una personificazione delle foreste, della vegetazione, dei campi. Le *tschalareras*, così caratteristiche, così interessanti, sarebbero ancora sconosciute,

senza le ricerche pazienti del Decurtius. Altre tradizioni renane riguardano le pietre, i laghi, le sorgenti e paiono essere vestigia preziose di antichi culti, come quella del lago di Lans e altre ancora.

Le canzoni dei fanciulli sono pure presso i Grigioni l'ultimo rifugio dell'antica credulità, dell'antico diritto, delle antiche costumanze. In queste canzoni troviamo ancora la « madre della nebbia », la quale canta così da scoppiare. Il temporale, la tempesta, l'uragano sono personificati nella cattiva « Brida », che scende dalle alture e porta disastro. Anche i giuochi dei fanciulli, anche le formule magiche sono altrettanti documenti dell'anima popolare. Una formula spettante al male di parto dice: « Una donnetta andò « fuori in una pianura, incontrò la Madonna. « Questa le disse: dove vai, o donnina? Ri- « spose: voglio andare a cercare medicine, per- « chè la mia partoriente è gravemente ammalata. « Allora la Madonna disse: ritorna a casa: la tua « partoriente è guarita. Nel nome del Padre, del « Figliuolo, dello Spirito Santo ». Le leggende dei Santi sono pure piene di profondi significati. Santa Margherita sostituì forse, nelle tradizioni, una dea delle più remote credenze. La canzone di Santa Margherita merita veramente di essere qui parzialmente tradotta: « Santa Margherita fu « per sette estati, meno quindici giorni, sull'alpe. « Un dì essa cadde giù, in una cattiva lama, così

« che il suo bianco petto rimase scoperto. Il pic-
« colo pastore la scorse. — Questo deve sapere il
« nostro vaccaro (diss'egli): quale bella signorina
« abbiamo. — E se il tuo vaccaro non lo saprà,
« ti darò tre belle camicie, che, per quanto tu le
« faccia fuligginare, diverranno sempre più bian-
« che: — Questo non lo voglio, questo non lo
« prendo, questo deve sapere il nostro vaccaro:
« quale bella vergine abbiamo. — E se il tuo
« vaccaro non lo saprà, ti darò tre belle pecore,
« che potrai tosare tre volte all'anno e ogni volta
« avrai ventiquattro pesi di lana. — Questo non
« lo voglio, questo non lo prendo, e questo il no-
« stro vaccaro deve sapere: quale bella vergine
« abbiamo. — E se il tuo vaccaro non lo saprà,
« ti voglio dare tre belle mucche brune che puoi
« mungere tre volte al giorno e tutte le volte
« avrai una bella « Gebse » di latte. — Questo
« non lo voglio, questo non lo prendo, e il nostro
« vaccaro deve sapere quale bella giovine ab-
« biamo. — E se il tuo vaccaro non lo saprà, ti
« darò un bel giardino che potrai falciare tre
« volte all'anno, e tutte le volte avrai un bel
« mucchio di fieno. — Questo non lo voglio,
« questo non lo prendo, e il nostro vaccaro deve
« sapere che bella giovine abbiamo. — E se
« il tuo vaccaro non lo saprà, ti voglio dare
« un bel mulino, che di giorno macini segala e
« di notte frumento, senza lasciare un piccolo
« grano. — Questo non lo voglio, questo non lo

« prendo, e il nostro vaccaro deve sapere che
« bella giovine abbiamo. — E se il tuo vaccaro
« deve saperlo, che tu possa affondare sino al
« collo! — O buona Santa Margherita, aiutatemi,
« tiratemi fuori! Questo il nostro vaccaro non
« lo saprà. E allorchè ella lo ebbe aiutato, egli
« ritornò a dire: questo deve sapere il nostro
« vaccaro, quale bella giovine abbiamo ». Allora
Santa Marggerita fa affondare di nuovo il pastore, poi prende da tutti commiato. « E allora
« ella passò presso una fonte cantando: o sor-
« gente, piccola sorgente, se io parto, tu secche-
« rai certamente. E la fonte seccò. E poi passò
« un colle cantando: o colle, o piccolo colle, se
« io parto, tu inaridirai. E il colle inaridì. O
« mia buona erba, se io parto, tu avvizzirai.
« L'erba avvizzì, nè giammai più verdeggiò. E
« allorchè passò sotto la fontana di S. Giorgio e
« di S. Gallo, le campane sonarono tutte insieme,
« sì che cadde il battaglio ». Questa leggenda, — che era conosciuta in tutto il paese grigionese — è certo antichissima. Prove della sua vetustà sono: il genere di doni che vuol fare Santa Margherita al piccolo pastore, come la camicia che non si insudicerà mai, il mulino che di giorno macina segala e di notte frumento, identico al mulino d'oro di tante altre leggende e di tante altre canzoni.

*
* *

Una ricca miniera di bellezze peregrine sta racchiusa nei grossi volumi della *Rätoromanische Chrestomathie* del Decurtins, alla quale queste mie linee hanno voluto rendere un modesto omaggio. Questa crestomazia è un monumento di gloria innalzato con braccia robuste alla ladinità, che io non so rassegnarmi a ritenere agonizzante. È il tempio sacro della letteratura romancia; è la voce fedele, grandiosa e possente di tutto un nobile popolo attraverso il tempo.

Miriglia.

Dal nome della protagonista, Miriglia, s'intitola il grande poema di F. Mistral: poema fatto di sorrisi e di lagrime, pervaso da una passione disperata e corso tutto dal fremito di una fiera tempesta d'amore [1]).

È Miriglia — appena occorre ricordarla al lettore — un ideal tipo di giovinetta occitanica, in cui gli affetti si schiudono con una violenza e con una spontaneità tali da occuparne tutta la vergine anima. Nei suoi occhi profondi lo spettacolo calmo della « Crau », arida a tratti e a tratti verzicante, qua lieta di ruscelli, di vigneti,

---

1) Tra le edizioni raccomandabili cito quella di E. Koschwitz e O. Hennicke (Marburg. 1900) e quella, con traduzione francese, pubblicata a Paris, Charpentier, 1918. È anche uscita a cura di M. Chini, una buona versione poetica italiana, Milano, Treves, 1905. Il nome dell'eroina è stato tradotto dal Chini per « Mirella ».

di erbe e di fiori, là triste d'un'eterna sterilità [1]), ha lasciato come un enorme ed ingenuo stupore. Così la canta il poeta: con lo sguardo pari ad una benefica rugiada, che dissipa ogni dolore, con le nere treccie formanti copiose anella, con il petto rotondo e « simile a due pesche gemelle non ancora mature » [2]). Miriglia è figlia dei campi: conosce il monotomo sfilar del greggie nei mattini rugiadosi o negli arsi meriggi quando lo stridore delle cicale rompe, come un fastidio, il silenzio e sa raccogliere nello spirito le meravigliose voci della natura. Anche la sua stessa voce risveglia mille echi di gorgheggi e di strilli. Ella parla: e tu ti domandi come e perchè tanta e così profonda armonia sia tutta raccolta nel suo esile petto. Miriglia ha, nella sua squisita femminilità, la tenerezza dei salci glauchi, che ella ama, e, come un salcio, debolmente essa si piega, combattuta e vinta, quando violentemente la scuote e la dimena l'uragano scatenato intorno a lei. Com'essa, la soave fanciulla provenzale, è mai sorta nella mente del poeta? Quali elementi dovuti alla tradizione persistono in lei, e di quali ha saputo nuovamente ornarla il Mistral? Si presenta essa, così dolce e pura, isolata nella poesia

[1]) La Crau, teatro del poema, è descritta dal Mistral nel canto VIII, vedi 168 sgg. La pianura della Crau ha trovato il suo poeta nel GIRARD, *La Crau*, Avignone, 1894.

[2]) Canto I, str. 25.

di Francia e di Occitania, ovvero ha ella compagne non meno soavi di lei?

***

Miriglia non può dirsi propriamente figlia delle dolci pastorelle che la prima lirica dei trovatori e dei troveri ci ha insegnato ad amare, tra il verde delle campagne, sui prati fioriti. Le vedeva il cavaliere passando sul suo cavallo e sospendeva il cammino. Al di là della siepe sfolgoreggiavano gli occhi della vilanella e scintillavano le perle di rugiada sui biondi capelli. E il cavaliere scendeva e parlava d'amore, e la pastorella bene spesso lo derideva, se pure non divertivasi a farlo battere dal suo innamorato. Le pastorelle della prima poesia di Francia sono tutte uguali. Il nuovo poeta ha infuso invece un'anima nella sua eroina e ne ha tratto una fanciulla moderna, dal cuore che sa le tempeste dei sentimenti d'amore e della mente tenera e arguta. Miriglia, tutta data alla vita dei campi, è figlia di un agiato proprietario; ma non isdegna, come le villane suo compagne, di recarsi a raccogliere le foglie dei gelsi e ascoltare i racconti dei vecchi contadini, che hanno vissuta la vita. Un giorno, un povero ragazzo, dall'anima piena di sogni, Vincenzo, le parla di una gara di corsa, alla quale egli ha assistito; e nel racconto le

sue guance si colorano e gli occhi neri gettano fiamme, mentre la parola facile gli sgorga come una vena d'acqua abbondante. Miriglia l'ascolta rapita e confessa alla madre: « Mi sembra che « per essere figliuolo d'un panieraio, egli parli « meravigliosamente. O madre, è un piacere ad- « dormentarsi d'inverno; ma ora per dormire « la notte è troppo chiara: ascoltiamolo, ascol- « tiamolo ancora. Io passerei, rapita ad ascol- « tarlo, le mie veglie e la mia vita ».

Divampando l'incendio nelle due giovinette anime, non valgono a spegnerlo i rifiuti dei genitori di Miriglia, che si oppongono crudelmente e decisamente all'unione dei due amanti. In seguito a ciò Miriglia muore, colpita da un'insolazione durante una sua fuga alla volta di un lontano santuario, dov'ella vuole recarsi per pregare le Sante Marie di proteggere il suo amore umile e grande. Miriglia è un tipo di fanciulla ingenua. L'amore canta in lei come un nido d'usignoli a maggio nel folto d'una siepe. Il suo amore è di quelli che non si nascondono, ma si palesano candidamente:

> Vincèn, Vincèn, vos-ti lou sapre?
> De tu siéu amourouso...

C'è in questo affetto ingenuo di Miriglia un ricordo evidente d'un'operetta Francese dei primi anni del secolo XIII, studiata e ammi-

rata dal Mistral: *Aucassin et Nicolette* [1]). Tutti sanno che la storia di Aucassin e di Nicolette è semplice e breve. Si tratta di due giovani che si amano a malgrado di tutti gli ostacoli frapposti al loro amore dai genitori d'uno d'essi. La scena si svolge in Provenza, come nel poema di F. Mistral; e come nel poema del Mistral l'affetto, che lega i due innamorati, è uno di quei sentimenti profondi che portano in loro stessi la loro giustificazione. Aucassin sacrifica tutto: il proprio interesse e quello dei parenti, la sua libertà, e anche il suo dovere al suo amore [2]). Ma mentre questo amore di Aucassin e Nicolette è fatto di gentilezze e di cortesia, quello di Miriglia e di Vincenzo è fatto di passione. Nicoletta è una cosa bella e leggiadra, piena di grazie e di seduzione. Miriglia è bella, leggiadra, ma in pari tempo temibile per la vivacità e la forza del suo istinto affettivo.

Anche Aucassin è più debole, nel suo amore, di Vincenzo:

> Aucassin s'en est tornés
> Mout dolans et abosmés:

[1]) Cito l'ultima edizione di H. SUCHIER, *Aucassin et Nicolette*, trad. in francese di A. Counson, Paderbon, 1903. — Il Mistral ha riassunto la cantafavola francese in *Le poème du Rhône*, Paris, 1897, c. X, e ha dedicato a Nicoletta una strofa della sua canzone *Tremount de luno* in *Aiòli*, 27 Luglio 1891.

[2]) Cfr. la traduzione francese di Aucassin et Nicolette dovuta a G. Michaut, Librairie Fontemoing, p. XXX.

De s'amie o le vis cler
Nus ne le puet conforter,
Ne nul bon consel doner.
Ver le palais est alés,
Il en monta les degréz,
En une canbre est entrés,
Si comença a plorer
Et grant dol a demener
Et s'amie a regreter.
Nicolete, biax esters,
Biax venirs et biax alers,
Biax deduis et dous parlers,
Biax borders et biax jouers,
Biax baisiers, biax acolers,
Por vos sui si adolés
Et si malement menés...

Ben diversi suonano i lamenti di Vincenzo e di Miriglia. Il c. VII si apre così:

Quau tendra la forto leiouno,
Quand, de retour a soun androuno,
Vei plus soun leiouneu? Ourlanto sou-lou-cop,
Lóugiero e primo de ventresco
Sus li mountagno barbaresco
Patuselo.... Un cassaire mouresco
Entre lis argelas i'emporto au gran galop.
Quau vous tendra, fiho amourouso?...
Dins sa chambreto souloumbrouso
Mounte la niue que briho esperlongo soun rai,
Miréio ès dins soun lie couchado
Que plouro touto la niuechado
Emé soun front dins sa junchado
— Nostro-Damo-d'Amour, digas-me que farai!

« Chi mai potrà trattenere la forte leonessa,
« quanto, ritornata al suo antro, non vede più il

« suo leoncello? Urlando, leggiera e anelante
« corre per i monti.... Un cacciatore mauro, tra
« le ginestre spinose, se lo porta via a gran
« corsa.

« Chi mai potrà trattenere la giovinetta amo-
« rosa? Nella sua camera triste, ove la notte
« che brilla prolunga il suo raggio, Miriglia sta
« nel suo letto e piange tutta la notte con la
« fronte nelle sue mani congiunte:

« — Nostra Donna d'amore, ditemi ciò ch'io
« debbo fare! »

Un fremito di passione inconsolabile e profonda fa vibrare la cetra del Mistral; e noi seguiamo l'ansie, i dubbi, i tormenti dei due amanti, con animo sospeso, attraverso i quadri graziosi, di che il poeta ha saputo, con arte squisita, rallegrare il poema: gare fra contadini nell'arte di saper condurre l'aratro, deliziose rappresentazioni di brigate ilari di villani, e evocazioni di grandi scene tratte da Omero [1]).

***

Leggendo il poema del Mistral, vien fatto di pensare con un senso di reverenza a una data, che segna, per così dire, l'inizio della nuova poesia provenzale. Il 21 maggio 1854, nel castello

---

[1]) I passi imitati da Omero sono stati raccolti dal Koschwitz, *Op. cit.*, p. XXX.

di Fontségugne, sette amici, innamorati della loro terra e del loro popolo, fondavano la società del *Felibrige* [1]); società destinata a tener desto il sacro fuoco della poesia occitanica e ad alimentarne la fiamma col soffio delle buone tradizioni e delle care leggende paesane e con lo spirito vigoroso di un'arte semplice e piena. L'opera dei sette amici fu varia e violenta: segnò come un risveglio di nuovi studi, si propagò rapida e fu coronata dalla fondazione d'una rivista storica, letteraria e filologica e di un *Armanau provençau* depositario di tutto un tesoro di poesia popolare e di soavi liriche ispirate alla semplicità meravigliosa della vità dei campi [2]).

Così, nella nuova poesia risuona anche una intima, simpatica nota patriottica, ch'è uno dei motivi principali della gran sinfonia, su cui si eleva maestoso l' inno d'uno dei sette amici, l'inno d'un poeta (che per qualche rispetto si può avvicinare al grigionese Muoth): Miriglia di Federico Mistral [3]).

---

[1]) G. JOURDANNE, *Histoire du Félibrige*, Avignon, 1897, p. 20.

[2]) Si cfr. E. KOSCHWITZ, *Ueber die provenzalischen Feliber und ihre Vorgänger*, Berlin, 1894, p. 29.

[3]) Sul Mistral mi limito a rimandare al libro di N. WELTER, *Federic Mistral, der Dichter der Provence*, Marburg, 1899.

EPILOGO

Di troppo vario argomento e di troppo disparata natura sono i saggi raccolti in questo volume, perchè il lettore possa aspettarsi da me una conclusione che li sigilli nel loro insieme, come se si trattasse di una serie di ragionamenti organici intorno a un determinato oggetto d'indagine. Io non posso che discorrere qui, brevemente, dell'indirizzo che tutti li investe e li unifica iu un solo concetto metodico, sebbene vari e disparati siano anch'essi, com'è naturale, i risultati, volta a volta, raggiunti. E questo indirizzo è, per alcuni saggi, naturalistico; per altri, idealistico. Quand'io schiero sotto gli occhi del pubblico i molti lettori di romanzi francesi nel quattrocento alla corte estense (pp. 253-262), e quando esamino i frammenti italiani della versione del *Roman de Troie* (pp. 207-226) o quando traccio sommariamente una storia della letteratura ladina dei Grigioni, classificandone gli autori

e le opere secondo l'ordine che mi è parso opportuno e conveniente a raggiungere chiarezza e compostezza nella mia esposizione (pp. 323-365), quando faccio tutto ciò, io mi chiudo nella cerchia della filologia naturalistica, che mi prepara a intendere e comprendere, nella loro attività, i fatti che ho presi a studiare. Quando invece, presupponendo noto ciò che è il risultamento dell'indagine naturalistica, non considero più il mio argomento come al di fuori di me o opposto a me, ma lo chiamo a dissolversi in me, stesso, industriandomi di elaborarlo e di svolgerlo nella mia mente come il mio medesimo pensiero, balzo dal mondo della natura in quello luminoso dello spirito. E scrivo allora alcuni saggi di filologia romanza intesa come scienza idealistica. S'io sono riuscito, per esempio, a ricostruire in me, rivivendolo, il procedimento, onde s'è venuto costituendo il « ritmo delle scolte modenesi » (pp. 1-32), questo « ritmo » si scompone in quattro componimenti d'indole diversa. Se ho davvero compresa nella sua intima verità la « pastorella » di Guido Cavalcanti (pp. 131-138), questa deliziosa poesia deve ripetere realmente alcuni motivi d'oltr'Alpe; se ho cercato, con fortunato sforzo, in me l'Ariosto e se l'ho trovato in me stesso, la sua arte deve essere quella, alla quale ho consacrate le pagine sul suo soggettivismo (pp. 283-322). Ma ad interpretarlo, questo maraviglioso poeta della Rinascenza, e a sentire, in tutta la sua ricchezza,

la sua personalità, non saremmo mai giunti, quando non ci fossimo preparati con una serie di studi naturalistici del genere del nostro sui lettori di romanzi francesi alla corte di Ferrara. Ora, la migliore conoscenza della personalità ariostea potrà, a sua volta, fornire altri lumi per nuove e più adeguate ricerche naturalistiche, alle quali ritorneremo sempre più agguerriti di mano in mano che l'orizzonte idealistico della nostra indagine si allargherà, e noi passeremo dall'una all'altra investigazione con moto alterno, senza confonderle insieme e senza sperare che la « natura » ci spieghi lo « spirito », ma, in ogni caso, che lo « spirito » ci spieghi la « natura ».

Distinte così le due ricerche, in qual modo possiam noi riuscire a farci interpreti sinceri e poscia critici veraci di quei fatti spirituali che ci si presentano nelle forme di opere letterarie? Si potrà affermare che l'interpretazione non è la critica; ma è un errore, come s'intende facilmente, credere che la critica non sia anche interpretazione. Da qualunque parte si esamini questo delicato problema, sempre apparirà che prescindere, in una monografia critica, dall'elemento interpretativo non è praticamente conveniente. Tanto meno, poi, quando si tratta di filologia. Il filologo, se opera naturalisticamente, può tenersi pago a constatazioni di fatto e a raggruppamenti di dati; se opera idealisticamente, può dichiararsi soddisfatto, qualora per-

venga alla completa risoluzione o interpretazione del suo problema, senza proporsi di valutarlo in tutta la sua pienezza o in tutti gli aspetti che trascendono il punto di vista filologico. Questa « interpretazione » è condizione necessaria al filologo idealista, mentre tale non può dirsi per lo studioso che tratti la sua disciplina come un ramo delle scienze della natura. Ma sul concetto d'« interpretazione » bisogna intendersi bene, sopra tutto quando si studi una vera opera d'arte. Il De Sanctis non si peritava talora a prendere addirittura il posto dell'autore, che intendeva giudicare, e scriveva saggi critici stupendi. Il Carducci cadeva qualche volta, per questo rispetto, in talune (d'altronde magnifiche) esagerazioni, a cui lo trascinava il suo temperamento di poeta; il Croce, invece, è d'avviso che sostituirsi all'autore significa falsare l'autore stesso. Ma il tutto sta, chi ben guardi, nel sostituirsi con la consapevolezza di non commettere alterazioni o di non tradire il nostro autore, con la coscienza, insomma, di sostituirsi, per quanto è possibile, « identificandosi ». La « vera conoscenza » è (come si disse nelle linee di prefazione a questo libro) perfetta « identificazione ». Alla quale — insiste giustamente il Gentile — senza amore non si può pervenire, essendo l'amore il primo requisito per questa solenne operazione dello spirito.

Ora, se dai saggi, che compongono il presente volume, parrà al lettore che almeno questo requisito non esuli del tutto o se parrà, insomma, che i miei studi siano mossi e ravvivati appunto da un amore indefettibile per l'oggetto delle mie ricerche, io avrò ragione di sperare che le mie pagine non siano state scritte indarno.

INDICE

e le opere secondo l'ordine che mi è parso opportuno e conveniente a raggiungere chiarezza e compostezza nella mia esposizione (pp. 323-365), quando faccio tutto ciò, io mi chiudo nella cerchia della filologia naturalistica, che mi prepara a intendere e comprendere, nella loro attività, i fatti che ho presi a studiare. Quando invece, presupponendo noto ciò che è il risultamento dell'indagine naturalistica, non considero più il mio argomento come al di fuori di me o opposto a me, ma lo chiamo a dissolversi in me, stesso, industriandomi di elaborarlo e di svolgerlo nella mia mente come il mio medesimo pensiero, balzo dal mondo della natura in quello luminoso dello spirito. E scrivo allora alcuni saggi di filologia romanza intesa come scienza idealistica. S'io sono riuscito, per esempio, a ricostruire in me, rivivendolo, il procedimento, onde s'è venuto costituendo il « ritmo delle scolte modenesi » (pp. 1-32), questo « ritmo » si scompone in quattro componimenti d'indole diversa. Se ho davvero compresa nella sua intima verità la « pastorella » di Guido Cavalcanti (pp. 131-138), questa deliziosa poesia deve ripetere realmente alcuni motivi d'oltr'Alpe; se ho cercato, con fortunato sforzo, in me l'Ariosto e se l'ho trovato in me stesso, la sua arte deve essere quella, alla quale ho consacrate le pagine sul suo soggettivismo (pp. 283-322). Ma ad interpretarlo, questo maraviglioso poeta della Rinascenza, e a sentire, in tutta la sua ricchezza,

la sua personalità, non saremmo mai giunti, quando non ci fossimo preparati con una serie di studi naturalistici del genere del nostro sui lettori di romanzi francesi alla corte di Ferrara. Ora, la migliore conoscenza della personalità ariostea potrà, a sua volta, fornire altri lumi per nuove e più adeguate ricerche naturalistiche, alle quali ritorneremo sempre più agguerriti di mano in mano che l'orizzonte idealistico della nostra indagine si allargherà, e noi passeremo dall'una all'altra investigazione con moto alterno, senza confonderle insieme e senza sperare che la « natura » ci spieghi lo « spirito », ma, in ogni caso, che lo « spirito » ci spieghi la « natura ».

Distinte così le due ricerche, in qual modo possiam noi riuscire a farci interpreti sinceri e poscia critici veraci di quei fatti spirituali che ci si presentano nelle forme di opere letterarie? Si potrà affermare che l'interpretazione non è la critica; ma è un errore, come s'intende facilmente, credere che la critica non sia anche interpretazione. Da qualunque parte si esamini questo delicato problema, sempre apparirà che prescindere, in una monografia critica, dall'elemento interpretativo non è praticamente conveniente. Tanto meno, poi, quando si tratta di filologia. Il filologo, se opera naturalisticamente, può tenersi pago a constatazioni di fatto e a raggruppamenti di dati; se opera idealisticamente, può dichiararsi soddisfatto, qualora per-

venga alla completa risoluzione o interpretazione del suo problema, senza proporsi di valutarlo in tutta la sua pienezza o in tutti gli aspetti che trascendono il punto di vista filologico. Questa « interpretazione » è condizione necessaria al filologo idealista, mentre tale non può dirsi per lo studioso che tratti la sua disciplina come un ramo delle scienze della natura. Ma sul concetto d'« interpretazione » bisogna intendersi bene, sopra tutto quando si studi una vera opera d'arte. Il De Sanctis non si peritava talora a prendere addirittura il posto dell'autore, che intendeva giudicare, e scriveva saggi critici stupendi. Il Carducci cadeva qualche volta, per questo rispetto, in talune (d'altronde magnifiche) esagerazioni, a cui lo trascinava il suo temperamento di poeta; il Croce, invece, è d'avviso che sostituirsi all'autore significa falsare l'autore stesso. Ma il tutto sta, chi ben guardi, nel sostituirsi con la consapevolezza di non commettere alterazioni o di non tradire il nostro autore, con la coscienza, insomma, di sostituirsi, per quanto è possibile, « identificandosi ». La « vera conoscenza » è (come si disse nelle linee di prefazione a questo libro) perfetta « identificazione ». Alla quale — insiste giustamente il Gentile — senza amore non si può pervenire, essendo l'amore il primo requisito per questa solenne operazione dello spirito.

Ora, se dai saggi, che compongono il presente volume, parrà al lettore che almeno questo requisito non esuli del tutto o se parrà, insomma, che i miei studi siano mossi e ravvivati appunto da un amore indefettibile per l'oggetto delle mie ricerche, io avrò ragione di sperare che le mie pagine non siano state scritte indarno.

INDICE

INDICE